И 224/40г

ИСКУССТВО КИНО

7-8

1940

ГОСКИНОИЗДАТ

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

Искусство КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ 10-й ГОД ИЗДАНИЯ
ОРГАН КОМИТЕТА ПО ДЕЛАМ КИНЕМАТОГРАФИИ при СНК СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Повысим качество советских кинофильмов! 3
Фальшивый фильм 4

Г. БАЙДУКОВ, Д. ТАРАСОВ и Б. ЧИРСКОВ — «Чкалов» (сценарий) 7
Гр. ЗЕЛЬДОВИЧ — Старое и новое 34
И. ВАЙСФЕЛЬД — Построение комедийной интриги 38
О. НЕСТЕРОВИЧ — Поднимем кинокритику до вершин кинематографии 44
Хр. ХЕРСОНСКИЙ — «Асаль» 47
О. ЛЕОНИДОВ — Мастер советской кинодраматургии 49
И. ДОЛИНСКИЙ — «Чапаев» (литературное произведение и фильм) 51
И. МАНЕВИЧ — Вопросы экранизации 58
М. ЦЕХАНОВСКИЙ — Цвет в кино 64
Инж. С. БРОНШТЕЙН — Творческие возможности комбинированных съемок 66
Н. ЛЕБЕДЕВ — Элементы новаторства в учебной кинематографии 71
Н. ГАЛКИН — Как мы работали над фильмом «Шизофрения» 77
Б. ЛАСКИН — Нейтральный козлик (фельетон) 80

На обложке: — кадр из фильма «Первая конная», на титульном листе — фото из художественно-документального фильма А. Довженко «Освобождение».

ГОСКИНОИЗДАТ 7-8 ИЮЛЬ-АВГУСТ 1940

Технический редактор З. М. Матисен.
Корректора Э. И. Соболева и М. М. Гурвич.
Л25349. Заказ типографии № 1785. Тираж 5.000 экз. Объем журнала 10 печати. листов 62 × 94/8. Количество учетно-авторских листов 15,8. Сдано в набор 30/VII. Подписано к печати 27/IX 1940 г. Отпечатано в типографии «Гудок», Москва, ул. Станкевича, 7.

Повысим качество советских кинофильмов!

Лучшие фильмы советского кинематографа выдвинули его в первые ряды нашего искусства и заслуженно пользуются огромной популярностью у советского зрителя и мировым признанием. Реалистическая сила, глубина проникновения в явления действительности, революционный пафос, строгость и завершенность формы — вот что характеризует эти кинопроизведения.

Но опыт лучших советских фильмов плохо используется. Разве освоен опыт лучших картин на современном материале, таких картин, которые, подобно Встречному, в ярких, волнующих образах раскрывали перед зрителем замечательные процессы, происходящие в нашей действительности, расширяли и обогащали понимание действительности?

Надо признать со всей прямотой, что идейный и художественный уровень ряда выпущенных за последнее время кинокартин крайне низок.

Почти одновременно в начале этого года вышли в свет пять плохих комедий. Появился своеобразный «цикл» горных альпинистских фильмов, бледно, вяло и невыразительно показывавших нашу действительность и наших героев. Этим список неудачных фильмов далеко не исчерпывается. Его можно дополнить и рядом фильмов среднеазиатских киностудий, фильмов однообразных по тематике, наглядно говорящих о неумении их авторов наблюдать и воплощать в своих произведениях яркую красочную жизнь Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. В последнее время вышло несколько слабых картин о быте нашей молодежи — Моя любовь, Любимая девушка.

Надуманность этих фильмов, бедность и бессодержательность изображенных в них персонажей очевидны для всех. Выход всех этих слабых картин должен был бы заставить призадуматься творческую общественность, кинематографическую печать и, в частности, наш журнал. Однако по отношению к ним было проявлено недопустимое благодушие. Вяло и вполголоса были констатированы их недостатки (да и то не всегда), но выводов из самого факта их появления не было сделано.

«Правда» в своей редакционной статье подвергла суровой и справедливой критике фальшивый, вредный идеологически-порочный фильм Закон жизни. Только недостатком политической бдительности и политического чутья у некоторых киноработников можно объяснить появление этого порочного фильма. Факт появления этого фальшивого фильма свидетельствует о том, что работа по идейному воспитанию творческих кадров ослабла. Часть художников кино еще плохо знает, плохо изучает нашу действительность и вместо отражения богатой событиями и замечательными образами жизни советской страны занялась выдумыванием несуществующих проблем, поисками внешней оригинальности сюжетов и характеров; а наша общественность, критика, Комитет по делам кинематографии не сумели указать им на ошибочность таких «поисков».

Наша кинематографическая общественность, наша кинокритика, которая в большом долгу перед киноискусством, должна была бы указать этим художникам на истинную причину их ошибок. Проанализировать эти ошибки. Оценивая фильмы, исходить из единственного критерия критики — действительности, из сравнения содержания картин с жизнью нашей страны. Но этот единственно верный критерий был в значительной степени утрачен критикой, его подменили узко профессиональные оценки. Критика часто оценивала фильмы только по тому, насколько ловко построен в них сюжет или изображены необычные по своему характеру персонажи.

Разумеется, мастерство построения интриги, умение представить героев во всех индивидуальных особенностях имеет чрезвычайно серьезное значение. Но решает, определяет ценность художественного произведения в первую очередь политическая целеустремленность и значительность вложенных в произведение идей, верность глаза художника, его наблюдательность, способность увидеть и отразить действительность в ее развитии. Каждый наш фильм должен иметь точный политический прицел. Он должен беспощадно разить врага и страстно пропагандировать то новое, что растет, побеждает и уже победило в нашей стране. Это должны понять те горе-«критики», которые пытаются толкнуть наших художников на путь поверхностного оригинальничания, подражания фальшивым и бессодержательным буржуазным фильмам. Таким эстетствующим критикам надо дать решительный отпор.

В отличие от искусства буржуазного наше искусство правдиво. Только в стране социализма художник может свободно сказать правду о действительности.

Советский художник—социалистический реалист — правдиво, объективно отражает действительность в своих произведениях. Но объективность произведений нашего искусства не имеет ничего общего с буржуазным «объективизмом», эмпирическим отображением действительности в случайных ее проявлениях.

Советский художник показывает действительность в ее типичных проявлениях, он видит тенденции ее развития, в настоящем подмечает ростки будущего. Поэтому все значительные произведения советского искусства глубоко партийны.

Наше искусство утверждает все новое, коммунистическое, оно выкорчевывает из сознания людей пережитки старого. Но мы еще плохо боремся за эти партийные задачи советского киноискусства, еще плохо прививаем нашим художникам мысль, что всем своим творчеством, каждым фильмом, каждым художественным образом они должны бороться за победу коммунизма, воспитывать пламенных патриотов, беспредельно преданных делу Ленина—Сталина. Слабость этой работы приводит порой к созданию бледных, бессодержательных произведений. Это обстоятельство

вызвало появление вредного фильма Закон жизни, проповедующего гнилую философию распущенности, клевещущего на советскую студенческую молодежь.

Художники советского кино должны помнить об огромной ответственности перед народом — ведь каждым своим фильмом они обращаются к десяткам миллионов зрителей, стремящихся найти в их произведениях правдивый ответ на волнующие вопросы, увидеть примеры, достойные подражания!

Советский художник — инженер человеческих душ. Страна доверила ему огромное, почетное дело. Своим творчеством он должен учить миллионы зрителей, должен воспитывать их в коммунистическом духе. Эта задача стоит перед каждым советским художником. Факт появления такой фальшивой и вредной картины, как Закон жизни с его мнимой и ложной «проблемностью», показывает, что эта задача понята далеко не всеми.

Замечательное чувство нового, сознание великих воспитательных задач, решаемых художником, — вот основа нашего социалистического искусства.

Товарищ Сталин, отмечая пятнадцатилетие советской кинематографии, так определил ее задачи:

«Кино в руках Советской власти представляет огромную, неоценимую силу.

Обладая исключительными возможностями духовного воздействия на массы, кино помогает рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность».

Выполнение этого сталинского указания является исторической задачей советской кинематографии.

Богатство нашей действительности должно быть достойно воплощено в киноискусстве. Первоочередная наша задача — бороться за расширение тематики советского кино, за творчески-смелую, идейно-глубокую передачу тем нашей современности и нашей истории, за воплощение образов пламенных патриотов нашей социалистической родины. Решение этой задачи обусловит новый идейно-художественный подъем советской кинематографии.

Фальшивый фильм

О картине Закон жизни студии Мосфильм

Недавно на экранах появилась новая кинокартина Закон жизни, выпущенная студией Мосфильм. Кинокартина с таким многообещающим названием поставлена по сценарию А. Авдеенко, режиссерами А. Столпер и Б. Ивановым.

Картину Закон жизни можно было бы счесть просто одной из плохих картин, выпущенных за последнее время, если бы не некоторые особенности этого фильма. Автор картины А. Авдеенко взялся трактовать о законах жизни, поучать молодежь, утверждать те каноны морали, которым, по его мнению, должна следовать молодежь нашей страны. Но мораль фильма ложна и сам фильм является насквозь фальшивым. Если выражаться точно, фильм Закон жизни — клевета на нашу студенческую молодежь.

Клеветнический характер фильма особенно ярко проявляется в сценах вечеринки студентов-выпускников медицинского института. Авторы фильма изобразили вечер выпускников в институте, как пьяную оргию; студенты и студентки напиваются до галлюцинаций. Авторы фильма смакуют эти подробности, еще и еще раз в десятках кадров показывают сцены бесшабашного пьяного разгула. И по фильму ни администрация института, ни общественные организации, ни сами студенты, завтрашние врачи, не только не останавливают, не прекращают этого безобразия, но и сами принимают в нем участие. Где видели авторы подобные сцены? Где видели авторы, чтобы наша студенческая молодежь походила на изображенные ими подонки буржуазной молодежи? Сцены эти — клевета на советскую студенческую молодежь.

На пьянку и разложение подбивает студенческую молодежь руководящий комсомольский работник Огнерубов — циник, внутренне гнилой человек, враг, разлагающий молодежь, через быт пытающийся внушить ей вражеские идеи. Авторы фильма дают полный простор своему герою Огнерубову, проповедующему беспорядочную любовь и разврат. По фильму выходит, что эта вражеская проповедь Огнерубова безотказно находит доступ к сердцам и умам студентов, завтрашних врачей, и «принципы» Огнерубова реализуются тут же, в аудитории, в пьяной оргии. В этих, да и в последующих сценах фильма видно своеобразное возрождение арцыбашевщины, которой в свое время пытались отравить молодежь, отвратить ее проповедями половой распущенности от политики, от революционного движения.

Среди советской студенческой молодежи авторы Закона жизни не сумели найти настоящих, положительных, ярких людей, которыми по праву гордится наша страна. Если не считать Сергея Паромова (о котором ниже) в фильме выделен лишь такой персонаж, как Черемушкин. Авторы фильма наделили его всевозможными комедийными трюками. Черемушкин, один из собутыльников Огнерубова, призван играть в фильме роль «души кабацкого общества». Все, что есть веселого в картине, исходит от Черемушкина. Удел всех остальных персонажей — мрачное раздумье. Удел Черемушкина — веселить публику. Но этот якобы положительный персонаж обременяет картину глуповатыми и жалкими остротами. В такой среде Огнерубов мог жить и преуспевать. Но в том-то и дело, что эта среда выдумана, фальшива, что ее в природе нет.

В противовес Огнерубову авторы вывели в фильме комсорга Сергея Паромова, долженствующего служить олицетворением нашей новой морали, изображать бое-

вого комсомольца, человека большого сердца и благородных чувств. Но вот странно, в то время как враг Огнерубов изображен этаким завлекательным Печориным, комсорг Сергей Паромов, как и его товарищи, показан в фильме безвольным человеком и частенько недалеким простаком. На его глазах, кощунственно прикрываясь якобы марксистской идеологией, проповедуют моральное растление молодежи. На его глазах происходит безобразная общестуденческая пьянка, а он, Паромов, не находит в себе силы активно противостоять Огнерубову, прекратить пьянку. Его морализирование в фильме беспомощно и бесцветно.

Как это могло получиться? А получилось это потому, что действительные симпатии автора фильма на стороне Огнерубова, как бы он ни старался скрыть это маловразумительными сентенциями. Да, героем своей картины, именуемой Закон жизни, автор сделал Огнерубова, морально и политически чуждого советской молодежи. Он, Огнерубов, по замыслу автора фильма, «властитель дум» молодежи, весьма легко овладевает симпатиями аудитории, покоряя без всякого труда молодежь своей щедро отпущенной ему автором фильма обворожительностью.

Сценарист и режиссеры наделили опустошенного и подлого врага качествами «сильного человека», всячески облагораживая его даже к концу фильма, когда, просмотрев добрых три четверти картины, зритель, наконец, видит (к своему немалому удивлению), что Огнерубова разоблачают. Конечно, происходит комсомольское собрание. Конечно, произносятся горячие речи. Конечно, зло наказано, а добродетель торжествует. Но и тогда подручные Огнерубова остаются неразоблаченными и ненаказанными. А сам Огнерубов, оставшись одиноким, сохраняет, если верить авторам фильма, и гордость, и достоинство, и даже благородство. Эта поза лжива насквозь, ее выдумали «творцы» фильма. Ибо люди, подобные Огнерубову, при всей своей вредоносности, мелкотравчаты. Когда их разоблачают, они ползают на коленях, стеная и взывая к жалости, ибо им страшно оставаться наедине с собой. Огнерубовых заглушает крепкая мужественная среда советских людей, наделенных волей, энергией, здоровой жизнерадостностью, радостным мироощущением.

В конце фильма авторы, отдавая дань духу времени, нехотя разоблачают Огнерубова, тем самым пытаясь приспособиться к нашей советской действительности, затушевать подлинное глубоко вредное существо картины. Однако разоблачение Огнерубова в фильме ничем не мотивировано — ни логикой драматургического действия, ни ситуациями фильма, ни жизненной правдой, являющейся спутницей подлинного искусства. Авторы, видимо, рассчитывали, что «благополучным концом» им удастся обмануть зрителя. Но и здесь авторы просчитались. Наш зритель вырос и в состоянии оценить по достоинству подобный фальшивый фильм.

Тем более странно, что некоторые газеты расценили фильм Закон жизни как «событие» в советской кинематографии. Так например, газета «Кино» обнаружила в картине «искренность», «темперамент», «подлинную правдивость», «глубокое знание материала». Если бы редакция газеты «Кино» (как и руководящий ею Комитет по делам кинематографии) вдумчиво и добросовестно относилась к фильмам, выпускаемым на экран, разве она допустила бы расхваливание надуманного и вредного фильма, искажающего нашу действительность, клевещущего на советскую студенческую молодежь!

В конце концов, почему фильм называется Закон жизни? В чем состоит существо так называемого «закона жизни?» Как видно, содержание «закона жизни» сформулировано Огнерубовым: он имеет право беспорядочно любить, он имеет право менять девушек, он имеет право бросать их после того, как он использует их, так как «закон жизни» состоит в праве на наслаждение, переходящем в распущенность. По сути дела, авторы фильма должны были закончить фильм торжеством «закона жизни», торжеством философии Огнерубова. Но так как авторы фильма трусят перед нашим общественным мнением, то они отдали ему дань и кончили дело провалом Огнерубова и его «закона жизни». В этом основа фальши фильма. Почему же, повторяем, фильм называется «законом жизни»? Ведь «закон жизни» должен быть высоко жизненным и непреодолимым. Не странно ли, что «закон жизни» авторов фильма оказался пустышкой, не имеющей никакой силы? Не ясно ли, что «закон жизни» авторов фильма ни на иоту не походит на действительный закон жизни? Это не закон жизни, а гнилая философия распущенности.

«Правда», 16 августа 1940 г.

Сценарий „Чкалов“

Г. Чахирьян

Советская кинематография имеет пока небольшой опыт создания биографических картин.

Трилогия Детство, В людях и Мои университеты не может быть названа полностью самостоятельной работой: в основе ее лежали замечательные произведения Максима Горького. К биографическим картинам могут быть отнесены такие фильмы, как Юность поэта и Путешествие в Арзрум. В основе их лежат один-два эпизода из биографии поэта.

Серия картин Свердлов, Киров, Карл Маркс, Чкалов, а в дальнейшем Орджоникидзе, Фрунзе, Шаумян, Чернышевский должна восполнить значительный пробел в советской кинематографии. Создать на экране галерею портретов этих величайших людей, показать на экране жизнь революционеров, полную героического пафоса революционной борьбы — задача этой серии.

По этим картинам готовы уже три сценария — Чкалов, Киров и Свердлов. Во всех трех произведениях проблема решения биографии и основных моментов жизни героя поставлена по-разному. Каждый из этих творческих методов имеет право на существование.

Заслуживает всяческого внимания историко-хронологическая точность, в какой выдержан весь сценарий Киров. Его авторы не поставили перед собой задачи полностью показать одну из самых замечательных революционных биографий — всю сознательную жизнь Кирова: они ограничивают себя темой деятельности Кирова в годы первой пятилетки.

Сценарий Свердлов, напечатанный в № 6 нашего журнала за этот год, пытается в большей степени проследить жизнь революционера-профессионала, показать, как складывался характер большевика под влиянием больших исторических событий, свидетелем и участником которых был он сам. И сценарий Киров и сценарий Свердлов можно назвать подлинно биографическими. Отступления от фактов биографии Кирова и Свердлова очень незначительны. Биографический элемент преобладает. Незначительные отступления настолько не существенны, что будущие картины могут быть названы фильмами-биографиями.

Совершенно в ином плане решен сценарий Чкалов. Авторы отнюдь не ставили перед собой задачи, как в Свердлове, показать узловые моменты жизни героя, они далеки и от мысли (как в Кирове) ограничить себя определенным отрезком жизни замечательного человека. Подлинно биографического элемента в сценарии Чкалов не так уж много. Основная задача — изобразить на экране образ величайшего летчика современности, воплотив в его характере не только индивидуальные, свойственные одному Чкалову черты, но и черты большого количества летчиков, пусть не столь известных, но столь же знаменательных для нашей эпохи.

Большое произведение должно быть лишено элементов случайности. Центральный характер, центральный образ большого художественного произведения не может быть также случайным. Такой человек должен быть типичным для эпохи, и чем значительнее его историческая роль, тем ярче и выпуклей должны быть воплощены в нем черты характера, свойственные той социальной и профессиональной среде, представителем которой он является.

Авторы сценария даже в деталях, в мелких чертах В. Чкалова отбрасывают все случайное; привычки, слова этого человека, пусть индивидуальные, свойственные одному Валерию Чкалову, используются для создания центрального образа типического героя Сталинской эпохи.

Отличительной чертой сценария Чкалов является его поэтичность. Поэтический язык не так часто встречается в наших сценариях и фильмах, даже лучших из них. Большинство наших фильмов, в том числе даже и самых значительных, с предельной силой передающих прошлое и настоящее, не ставит перед собой цель опоэтизировать действительность.

Сценарий Чкалов — прежде всего поэтическое произведение. Образ Чкалова, его поступки, его жизнь опоэтизированы. Пусть в сценарии имеются значительные отступления от фактов биографии, пусть многое из того, что показано в сценарии происходило иначе в действительности (в одних случаях Чкалов поступал проще, в других более деловито, наконец, третьих случаев не было вовсе) — это не важно. Важен результат. Многогранный и сложный образ великого летчика Сталинской эпохи, человека, совместившего в себе душу и силу волжских богатырей с большевистской выдержкой, дисциплиной и настойчивостью, — образ этот войдет в золотой фонд советской кинематографии.

Можно думать, что фильм, поставленный по сценарию Чкалов, окажется одним из выдающихся фильмов 1940 года.

Чкалов

Сценарий

Г. Байдукова, Д. Тарасова и Б. Чирскова

Режиссер ***М. Калатозов***

Аэродром. Туман. Дождь моросит. Лужи, грязное месиво. На заднем плане в тумане эскадрилья самолетов; на переднем плане бежит военный, держа в руке бумажку. Ему трудно бежать по грязи, по лужам, он спотыкается, хлюпает. Бежит он быстро, на нем мокрое кожаное пальто. Военный подбегает к стоящим вдали от самолетов военным, передает Алешину письмо и удаляется. Облокотившись о самолет, стоит Пал Палыч.

Алешин читает вслух.

— Повторно категорически требую разведки и установления связи с линкором «Марат».

Командующий флотом (подпись).

Алешин посмотрел вопросительно на стоящего перед ним летчика.

Тот ответил:

— Невозможно летать.

Алешин резко обрывает летчика:

— Я сам знаю, что невозможно...

Сердито смотрит на небо. Моросит дождь. И, как бы сам с собой советуясь:

— Кто может?..

Пал Палыч, стоящий в стороне, тихо, но уверенно подсказывает:

— Чкалов.

Алешин, вспыхивая, кричит:

— Ни за что. Я из него вышибу дурь... Ты у меня еще попрыгаешь, старая курица, со своим дружком. Кругом арш-рш.

Пал Палыч по всем правилам делает кругом, марширует.

Алешин отвернулся. Пал Палыч замедляет шаги, останавливается поодаль.

Алешин к летчику:

— Кто еще?

Летчик бесстрастно:

— Чкалов.

Алешин гневно:

— Я вам запрещаю напоминать мне о нем... Кто кроме?

— Я.

И, помолчав, разглядывая носки своих сапог, вздохнул и сказал:

— ...И Чкалов.

Гневное лицо Алешина.

В тумане стоят мокрые самолеты.

Под крылом одной из машин лежит молодой Чкалов и, равнодушно скучая, поет:

«Мне все равно, страдать иль наслаждаться...»

К самолету подбегает запыхавшись Пал Палыч. Чкалов не шевельнулся, спросил:

— Борода все сердится?

— Волька, лететь.

Чкалов, не ожидавший разрешения, вскакивает, радостно обнимает своего друга, бурно выражая свой восторг.

Аэродром.

В тумане, подпрыгивая по кочкам, садится самолет.

Пал Палыч и Алешин бегут навстречу.

Радостно взвивающиеся ракеты.

За Пал Палычем и Алешиным бегут 15 летчиков.

Алешин и Пал Палыч подбегают. Из самолета вылезает мокрый, измученный, с трудом держась на ногах, летчик. Ракеты потускнели на фоне. Летчик, на страшном усилии еще вытягиваясь, рапортует глухо:

— Обнаружить «Марата» не было никакой возможности.

Алешин молча опускает голову.

Пал Палыч стоит молча, на лице внутренняя тревога.

Подбегают 10 летчиков.

Алешин тихо:

— А Чкалов?

— Не встречал с того момента, как разошлись на поиски...

— Отдыхать... — коротко бросает Алешин, отходя.

Летчик не уходит, говорит:

— Туман... Не найдет аэродрома... Разобьется. Я едва сел... Огней совсем не видно...

Остановившись, Алешин озабоченно слушает. Решительно крикнул в сторону самолетов:

— Все ракеты... Зажечь стога...

Как эхо из тумана голоса:

— Полный огонь...

Аэродром...

Взорвались с треском ракеты одна, другая, третья, десятки... Запылали в тумане стога. Бегают 20 человек, поджигающих шнуры.

Неподвижно подняв головы к небу, застыли Алешин, летчик, Пал Палыч. Сзади у самолетов группа летчиков и механиков, человек 75.

Дождь разрывающихся ракет.

Пылающие костры по всему аэродрому.

Канонада ракетных выстрелов. Трое напряженно прислушиваются.

Летчик тихо:

— Горючее кончилось... Он утонул или врезался в корабль.

— Прилетит... Бензин кончится, на самолюбии прилетит... — с убежденностью отчаяния крикнул Пал Палыч.

Алешин яростно махнул рукой в сторону самолетов.

Новая волна ракет взрывается.

Новая волна ракет обогревает небо.

Аэродром.

Трое стоят неподвижно, смотрят в небо.

Грохот взрывающихся ракет.

Из тумана бесшумно вынырнул самолет и пошел на посадку.

Все трое бросаются к нему. Алешин на полпути круто останавливается, овладев собой, с бесстрастием командира ждет.

За этими тремя группа летчиков в 10 человек.

Чкалов подошел своей характерной походкой, хрипло рапортует:

— Задание выполнил... Эскадру противника обнаружил... Сбросил вымпел на линкор «Марат»...

Растерянный Алешин, сзади Пал Палыч, летчик. Перед ними Чкалов. Алешин, овладевая собой, отрывисто и официально:

— Как вы нашли в тумане? Вы уверены, что передали «Марату»?

Чкалов, усмехаясь, слегка насмешливо:

— Я, товарищ командир, по бортам летал, надписи читал...

Лестница с площадками.

На верхнюю площадку с пением выходят Пал Палыч и Чкалов.

На двери лестницы надпись:

«Казначейство отряда».

Чкалов держит на ладони пачку денег, как бы взвешивая, сзади бредет Пал Палыч, старательно пересчитывая свою получку. Оба напевают:

«Мне все равно, страдать иль наслаждаться. Любовь забыта мной уже давно...»

Чкалов искоса смотрит на деньги в руках Пал Палыча, бросает бесцеремонно:

— Пал Палыч, дай деньги...

Пал Палыч начинает мешковато отсчитывать несколько кредиток. Напевая:

«Мне все равно, мне все равно...»

Чкалов безжалостно:

— Все давай...

Пал Палыч крякнул, замолчал, бросил мрачный взгляд и, почесав за ухом, отдал все деньги.

Напевая, Чкалов разделил новые кредитки на равные половины, протянул одну из них хмурому Пал Палычу.

— Э-э... Это ты, Валерий Палыч, брось... Не возьму,— решительно крякает Пал Палыч и хочет итти дальше.

Чкалов, останавливая его одной рукой, с небрежной важностью:

— Ты с кем летаешь — с Чкаловым. Гроханемся, смерть разделишь с Чкаловым. Значит, все пополам...

Пал Палыч взял. Они пошли.

Подъезд. На улице дождь.

Они подошли и стали в дверях. Смотрит Пал Палыч на Чкалова насмешливо:

— Зря идешь... Все равно не придет она в дождь-то...

Чкалов, оглядываясь по сторонам, засунув руки в карман, стоит у решетки Летнего сада.

Блестящая от дождя набережная. Одинокая фигура милиционера в плаще с капюшоном; проезжает, нахохлившись, извозчик.

Чкалов увидел Ольгу, усмехнулся, не шелохнулся, ждет. Пригнув голову, с поднятым воротником пальтишка, она почти бежит под дождем.

Ольга подошла, сразу подняла мокрое смеющееся лицо, сказала весело, протягивая руку:

— Сумасшедший.

— А что?

Спокойно, неторопливо вытаскивая руку из кармана, спрашивает он.

Ольга:

— Что мы теперь будем делать здесь?

— А что? Летний сад... Погуляем...

— В такой ливень!.. — весело ужаснулась Ольга.

— А-а... Ничего... Я привык...

Равнодушно посмотрев на небо, успокоил он ее.

Она посмотрела на него озадаченно, потом неожиданно засмеялась и первая быстро вошла в Летний сад.

Летний сад. Падающие листья, лужи. Льет дождь.

Они молча идут по раскисшей дорожке медленным шагом прогулки.

Перепрыгивая через небольшие лужи, она обращается к нему:

— Ну, говорите скорее, в чем дело.

Он искоса посмотрел на нее, тотчас отвел глаза в сторону, спросил серьезным басом:

— Вам известен романс «Мне все равно, страдать иль наслаждаться»?

Она качнула головой и прошептала смеющимися и удивленными глазами:

— Нет.

Он покосился, пробасил:

— Как оторвется машина от земли, я запою, лечу и пою: «Мне все равно, страдать иль наслаждаться»...

Она смотрит на него с веселым интересом, вдруг испуганно остановилась.

— Как же мы пройдем?

Она смотрит себе под ноги.

Большая лужа.

Чкалов смотрит на лужу. Потом на Ольгу, опустив глаза к ее ногам.

Тоненькие, в забрызганных чулках ноги.

Мокрые, жалобные туфельки, рядом грубые, надежные сапоги Чкалова.

Чкалов неожиданно поднял ее на руки, пошел через лужу, вторую, вышел на песчаную хорошую дорогу, но не отпустил ее. Она притихла. Потом поспешно спрашивает:

— Так что же вам нужно сказать мне?

Она делает движение высвободиться. Он легонько сжимает ее, не отпускает. Молча продолжает нести ее. Она чуть испуганно смотрит на него с досадой и тревогой:

— Что ж вы молчите? Говорите...

Он молчит. Она решительно пытается высвободиться.

Он, не глядя на нее, еще крепче сжимает и, не отпуская, буркнул.

— Боюсь.

Она сперва растерялась, стараясь подбодрить себя, бросила с презрительным удивлением:

— А мне говорили, вы храбрый... Вы трус...

Валерий поднял на нее глаза и неожиданно прижал ее, поцеловал.

Она вырвалась.

Он опустил и поставил ее на землю.

Ольга быстро, не оборачиваясь, уходит. Она, кусая губы, идет с неудержимым приступом беззвучного смеха.

Расставив ноги, Чкалов стоит, смотрит ей вслед с почти восхищенным лицом.

Лужа. Среди листьев медленно тонет конверт с ее именем, напечатанным на машинке.

Он быстро подымает конверт, разглядывает, решительно вскрывает ранее вскрытый конверт, читает.

Текст письма, отпечатанный на машинке:

«Я должен вам сказать нечто очень важное и так, чтобы об этом не узнали в отряде. Жду вас на Троицком мосту сегодня в 18-30.

Подпись: Алешин».

Чкалов прочел.

— Командир... Батя предал...

Посмотрел на письмо, скомкал в бешенстве.

— Так я ж тебя...

С силой швырнул и, взбешенный, ушел.

Брошенная Чкаловым бумажка тонет... На клочке бумаги видно: «18.30. Алешин».

Вечернее солнце.
С набережной на Троицкий мост поворачивают Ольга и Алешин. Проезжают трамваи, старые автомобили. Пешеходы. Алешин взволнованно теребит густую бороду, их закрывает проехавший трамвай.
Слышны слова Алешина:
— Потому с таким нетерпением я ждал вас...
Мост.
Алешин с тоскливой досадой говорит Ольге.
— Его надо спасать немедленно. Он заработал репутацию воздушного лихача, кое-кому он не нравится. Теперь достаточно одной шальной выходки... А она будет, обязательно будет...
Ольга слушает с удивленно раскрытыми глазами, спрашивает:
— Я не понимаю, почему все это вы говорите мне...
Троицкий мост.
Они идут. Изредка их обгоняют, идут им навстречу пешеходы. Алешин, нервно теребя бороду, говорит, багровея и спотыкаясь на словах:
— Да, да... Это неделикатно... Но вся судьба его под ударом... Я не могу ждать, пока вы... округлите так сказать чувство и станете его женой.
Ольга испуганно и смущенно:
— Вы с ума сошли, я совсем не собираюсь быть его женой...
Алешин в пылу замешательства настойчиво:
— Будете, будете... Вы не знаете Чкалова. Он с Волги и такая уж у него душа... А как он летает! Прирожденный талант. Художник.
Неожиданно врывается гул пролетающего мотора.
Алешин прервал разговор, остановились. Смотрят наверх. Алешин и Ольга смотрят на улетающий в кадре самолет.
Алешин стукнул кулаком по перилам:
— Что это за болван! Летать над Ленинградом запрещено.
— Послушайте...
Испуганно начала Ольга прерванный разговор.
Алешин повернулся к ней и продолжает с прежней горячностью:
— Поймите, я больше не могу прятать его по гауптвахтам! Вы же можете лаской и тому подобными... Чорт побери, только вы можете повлиять на него, как будущая его жена...
Ольга в совершенном смятении:
— Но поймите вы, я не хочу, не могу быть его женой...
Алешин с досадой:
— Что за упрямство... Будете, будете... И я не хочу вас обманывать, что будет тяжело... Вас измучают тревога, страх, неприятности...
Растерявшаяся Ольга кричит с негодованием:
— Да не хочу я, понимаете вы, не буду его женой.
— Будете... — начал Алешин.
Вдруг снова нарастающий гул самолета.
Алешин повернулся к перилам. Из-за горизонта быстро приближается самолет.
Алешин впился глазами. Ольга оглянулась встревоженно. Самолет, снижаясь к Неве, быстро увеличиваясь в размере, идет на аппарат.
Алешин вцепился руками в перила моста. Ольга прижалась к нему.
Алешин кричит:
— Это он... Сумасшедший...
— Чкалов? — испуганно вскричала Ольга.
Страшный рев мотора нарастает.
Оцепеневшие лица Алешина и Ольги.
Через решетки моста налетающий на мост самолет.
Налетающий на аппарат мост.
Ольга вскрикивает и закрывает лицо руками.
Летящая на аппарат арка моста.
Вода, быки моста, темная впадина пролета.
Железные стропила моста. Мрак.
Между стропилами забилась испуганная чайка. Тьма. Железные стропила, тьма. Летящая чайка ударилась о стропила и упала в воду.
Из темной воды на свет медленно наплывает убитая, с распростертыми крыльями чайка. Затихает рев мотора.
Еще звенит мост.
Из-под моста вылетает самолет, уходит в даль.
Натура. Ольга стоит, закрыв лицо руками, прижавшись к перилам. Алешин кинулся на противоположную сторону моста. Потрясая кулаками вслед самолету, он орет громовым голосом:
— Ну, бандит, держись!
Кругом толпа народа человек в сто, перебегающая с одной стороны на другую. Два милиционера пытаются разогнать толпу. Алешина хватает за руку вынырнувший Пал Палыч.
В исступлении восторга, хватаясь руками за голову, кричит:
— Пролетел, батя, пролетел!
— Тридцать суток ареста, — кричит Алешин и бросается в ярости обратно к Ольге.
Алешин, задыхаясь от ярости, подходит к Ольге, кричит ей:
— Забудьте все, что я вам говорил... Не будете его женой.
Она отнимает руки от лица. Потрясенная, широко открытыми глазами провожая набирающий высоту самолет, тихо произносит:
— Я буду его женой.

Гауптвахта.
Угрюмый Чкалов лежит на койке. Пал Палыч стоит у окна.
Открытое окно. Доносится песня:
Пал Палыч расстроен, с сердцем говорит:
— Уйду... Ты мою жизнь заедаешь. Я без тебя, может, во каким ходом в жизнь пойду...
Закипая, он подходит к Чкалову.
— Ну, как ты теперь в глаза командиру посмотришь?.. Что ты Ольге своей скажешь?..
— Убью, — глухо говорит Чкалов.
Пал Палыч опешил:
— Кого?
— Обоих.
Пал Палыч возмущен.
Возмущенный Пал Палыч:
— Да знаешь ты, зачем командир на мост ходил? Он за твой интерес хлопотать ходил...
Чкалов:
— Бредишь.
Пал Палыч с чувством:
— Да, буйвол ты этакий! Я своими ушами слыхал. Он на нее как цыкнет... А она затряслась, побледнела. «Ладно, — говорит, — буду Чкалову верной женой...»
Чкалов недоверчиво смотрит, но внутренне он начинает верить:
— Врешь, Паша... Скажи, врешь...

Пал Палыч возмущенно:

— Не позволю. Полвека прожил, не врал...

Чкалов, радостно просияв, вскочил обнять Пал Палыча. Скрипнула дверь. Чкалов замер от неожиданности и вырвалось у него с раскаянием, смущенно:

— Батя!

Входит, молча, угрюмо, не смотрит на Чкалова, Алешин. Задев взглядом Пал Палыча, бросил ему:

— Уйди...

Пал Палыч вышел.

Чкалов стоит притихший, ребячески виноватый... Медленно опускает голову...

Алешин подошел к окну.

Доносится песня. Алешин задумчив, смотрит, обратил внимание: на стене карикатура на него. Подправил пальцем.

Чкалов стоит, виноватый.

Тихо сказал:

— Я подумал плохое... Прости...

Алешин, не отвечая, прошел и сел на табурет у стола. Пауза. Издали доносится песня. Он барабанит по столу пальцами. Потом протянул задумчиво:

— Да-а... Жалко мне с тобой расставаться...

Чкалов настороженно поднял голову. Алешин вдруг с гримасой боли стукнул кулаком по столу и заревел с досадой во весь голос:

— Ну... Кто лучше всех в отряде стрелял?

Чкалов молчит с напряженным лицом.

— Кто, чортова башка, я тебя спрашиваю?..

Алешин снова ударил кулаком об стол, встал:

— Кто?

На первом плане спиной Чкалов, лицом Алешин.

Чкалов молчит, Алешин с досадой:

— Чкалов.

И с каждой фразой загибая палец на руке, с болью и восторгом кричит:

— Кто бесстрашно бился и побеждал всегда? Чкалов. Кому не страшен ни чорт, ни дьявол? Кто выполнял любое задание? Чкалов. Кого нарком благодарил за искусство? Чкалова.

Алешин сунул кулак под самый нос Чкалова:

— Вот твой актив.

Алешин повернулся и прошелся по камере.

Чкалов с опущенными глазами, мелькнула улыбка, поднял голову, виновато с улыбкой смотрит на Алешина.

Алешин идет на Чкалова хмурый и изменившимся голосом снова начал:

— А кто озорства ради коров самолетом гонял так, что коровы доиться перестали?

Улыбка сбегает с лица Чкалова, он молчит.

Алешин гневно:

— Что ж ты молчишь, ну!..

Чкалов с усилием, тихо:

— Ну... я...

Алешин зажал один палец:

— Кто, несмотря на запрет, летал вверх колесами?

Алешин пристально смотрит. Чкалов, помедлив, сказал:

— Я...

— Кто, вопреки уставу, ниже всех пилотировал? Кто под мостом пролетел? Кто больше всех сидел под арестом?

С жалобной улыбкой, полной замешательства и душевной тревогой, взмолился Чкалов:

— Да что ты, батя, будто хоронишь меня! Ведь вот же я, Валерий Чкалов, перед тобой живой и здоровый...

Алешин сел спиной к Чкалову, помолчал. Скупым, холодным тоном сказал:

— Да... В штабе округа подписан приказ о твоем увольнении...

Чкалов похолодел.

Алешин с досадой:

— Я чуть не в ногах валялся — клянчил, умолял... Полет на «Марата» помог... Отстоял тебя.

Чкалов со вздохом огромного облегчения и благодарностью:

— Спасибо, батя, спасибо. Я... — протягивает руку, благодарит.

Алешин будто не слышит его, не обращает внимания на протянутую руку:

— ...И я дал слово, что после первой же выходки я приведу приказ в исполнение...

Чкалов замирает на секунду. Потом лихорадочно:

— Подожди... Подожди... Когда это было?

— Позавчера... — угрюмо ответил Алешин.

Постепенно угадывая страшный смысл происшедшего, Чкалов, почти беззвучно то ли спросил, то ли ответил себе:

— Значит вчера... Я сам... Под мостом...

Алешин протянул ему отпечатанный на папиросной бумаге приказ:

— Теперь ты можешь прочесть его...

Чкалов взял, читает.

«Выписка из приказа № . . .

...За воздушное хулиганство и неоднократное проявление недисциплинированности отчислить из рядов ВВС РККА старшего летчика Чкалова. Поставить на вид командиру эскадрильи Алешину излишнюю мягкость в борьбе с подобными явлениями.

Подпись: Нач. ВВС ЛВО.

— Батя...

Чкалов закрыл лицо руками и тяжело опустился на койку... Пауза. Алешин встал, подошел к окну...

Из-за окна доносится песня.

«Ай да не летай, орел,
близко ко земле,
Ай, да не гуляй, бурлак,
близко к берегу...»

Батя грустно вздохнул, машет головой.

Слышна песня.

Чкалов сидит, закрыв руками лицо, он говорит:

— Не понимаю, батя, я... не понимаю... За шутки мои, за коров, за характер и всякое такое... Бейте меня, гоните — признаю, виноват... Но вы говорили, летать в тумане нельзя... Птицы, говорили мне, и те в тумане не летают... Как я буду прокрадываться к врагу? При ярком солнце? И я летал... Я... Не птица... Я, человек.. Мне говорили: точное управление самолетом невозможно.

Чкалов подошел к Алешину, говорит с сердцем, не оборачиваясь от окна, Алешин мрачно ответил:

— Пока мы летаем на истрепанных старых гробах...

Чкалов с страстным нетерпением ударил себя в грудь:

— Но я-то новый... И я пролетел под мостом... Я, истребитель, боец, я должен летать так, чтобы это пригодилось в бою... В бою я буду брить самые низкорослые травы... Если я не сумею этого, враг меня убьет.

— То что можешь ты, губит других... Ты других заражаешь...

Чкалов с тоской непонимания:

— Но почему же все ребята расспрашивают как я дерусь, хотят научиться, втихомолку одобряют мои неустанные действия! Где правда? Батя, смотри мне в глаза,

скажи, где правда... Пусть я не военный, пусть я уйду... Но где же правда, батя?

— Я сам не пойму многого... Не знаю...

Глухо сказал Алешин и тревожно прошел по камере.

Чкалов загородил ему дорогу, требуя:

— А я хочу знать. Что это? Боятся новшеств. А, может, хуже: может, кто-то не хочет, чтоб наши истребители побеждали. Может, мои враги — это наши враги.

Алешин взглянул на него с ужасом, резко одернул:

— Ты с ума сошел... Замолчи... Не твоего ума дело.

Чкалов, упрямо уставившись на Алешина, крикнул:

— Мое дело... Я заявление в партию подал...

Алешин отводит взгляд и угрюмо сказал:

— Вот потому, что в тебе честность спутана с сумасбродством, храбрость с ненужным ухарством, правда с самоуправством, тебе отказано в приеме в партию...

Чкалов, потрясенный, опускается на стул.

Слова Алешина как бы оглушили его... Он не произносит ни слова, смотрит на Алешина.

Алешину трудно, он нервно закуривает потухшую трубку, руки трясутся. Не закурил. Тоном командира отрывисто произнес, смотря в другую сторону:

— Бывший старший военный летчик Чкалов, прошу вас сдать документы...

Чкалов берется за карман гимнастерки... Руки не слушаются. Он долго растегивает карман, медленно вынимает и кладет на стол документы. Вся его воля собрана. Он идет к стене, снимает фуражку, снимает звездочку, возвращается и кладет все на стол.

Отошел к окну. Алешин стоит, понурив голову. Слышна песня:

«Ай да степь раздольная...»

Алешин кладет документы в бумажник, помедлил, не поворачиваясь к нему, спросил:

— Деньги у тебя есть?.. Возьми.

Чкалов, не поворачиваясь, упрямо качает головой. Алешин подошел к Чкалову, хмурится, пряча волнение, тоном приказа крикнул:

— Летчик Чкалов, вам командир приказывает: взять деньги.

Пауза.

Чкалов тяжело повернулся от окна, в глазах вспыхнуло дикое упрямство, глухо ответил:

— Ты это кому командуешь?.. Нету тут военного летчика Чкалова... Больше нету...

Издалека доносится песня:

«Ай да не летай, орел,
близко ко земле,
Ай да не гуляй, бурлак,
близко к берегу...»

Летний сад.

Ясный осенний день. Ветер гонит стаи сухих листьев...

Чкалов идет в тяжелом раздумье, согнув голову. Не разбирая дороги, по лужам, по клумбам... Грязь и листья липнут к его сапогам, шинель расстегнута, фуражка не по уставу глубоко надета.

На ходу яростно бьет по сапогу несчастным букетом в опущенной руке... Падают сбитые головки цветов...

Набережная у Летнего сада. Ольга ждет.

Осунувшаяся, с распухшими, еще не высохшими от слез глазами... Тревожно высматривает.

Вдруг оборачивается и видит его почти рядом...

Он подошел суровый, мрачный. Остановился.

Глядя в глаза ей, сердечно сказал:

— Прости ты меня за все.

И поднял цветы, чтобы передать ей... На секунду смущенно, а потом, хмуро разглядывая оббитый и потрепанный букет в своей руке...

— Я всю ночь продумала... — тихо сказала Ольга.—

— Я хочу вам сказать...

Он безжалостно пытается засунуть букет в карман шинели и прерывает ее уже тоном невеселой решимости:

— Я уволен... Значит и говорить нам теперь не о чем... — нахмурился упрямо:

— Уеду на Волгу... Прощайте... — и, не договорив, степенно, по-крестьянски, сдернул с головы фуражку, низко поклонился и повторил: — Прощайте...

И зашагал прочь...

Она посмотрела ему вслед и вдруг расплакалась, жалобно, по-детски, то ли о нем, то ли о себе...

Потом, еще всхлипывая, торопливо вытерла глаза, нос и быстро пошла за ним...

Догнала его, взяла за руку и пошла рядом...

Он почти не удивился, не сказал ничего, только крепко сжал ее руку в своей руке.

И уже с простотой близкого человека, она отнимает руку, на ходу вытаскивает из кармана его шинели то, что осталось от букета, пытается расправить его...

Торчат голые, колючие стебли, редкие жалкие цветы...

Он смотрит на эти хлопоты...

Новая удивленная и счастливая улыбка расползается по его упрямому лицу; вдруг она сменяется подозрительной настороженностью, и он говорит так, будто все уже решено и сказано, с ребяческой бесцеремонностью:

— Только, Ольга, если буду летать, на всю жизнь обещай не путаться в мои летные дела... Не люблю...

Она посмотрела на него, потом все-таки улыбнулась.

Берег Волги.

В хмурой задумчивости стоит Чкалов на борту землечерпалки, пришвартованной к берегу.

Широкий простор Волги... Рядом с землечерпалкой рыбаки с песней тянут лапу.

Дед-рыбак с берега с трудом подтягивает сеть.

Кряхтит... Покрикивает тонким тенорком:

— Навались!.. Э-эх... Давай...

Полная уловом сеть в его старческих руках не поддается.

— Э-эх!

Чкалов, засунув руки в карманы, стоит на борту, скучно смотрит на них...

— Эй ты, битюг... — сердито закричал ему дед. — Ты что стоишь, в воду плюешь? Не видишь — народ утруждается.

Чкалов, молча, спрыгивает к нему... Словно бы затомясь избытком никому не нужных сил, нетерпеливо, на ходу сбрасывает лишнюю одежду.

Сильно пошла сеть в его молодых руках...

— Э-эх... Еще раз!

Весело покрикивает он, будто всю жизнь рыбачил.

— Заходи...

— Ух, какой бы рыбак из тебя вышел! — с сожалением говорит дед, присевший на корточки, закуривая.

— Не вышел, дед...

— То-то и оно, что не вышел... — глубокомысленно согласился дед. — В воздухе не удержался... И земля обратно не принимает...

Сеть медленно подтягивают к берегу...

Где-то далеко зазвучал басовитый гудок парохода...

Дед прислушался:

— Слышь, гудит. «Урицкий» пошел...

Ответил новый гудок потоньше.

— А это...

Чкалов, улыбаясь воспоминаниям детства, угадывает:

— «Боярышня»...

— Верно... была «Боярышня», а по-нонешнему «Калинин»... И еще «Ленин» ходит, «Киров»... А кто котлы клепал? Отец твой... Пашка... Отцовские, стало быть, котлы-то... По всей Волге плавают, по всей России. Ту-ту-ту-ту...— подражая гудкам. — Мы-выде-чка-лов-ские, — лукаво подмигнул. — Это, конешно, которые разговор ихний понимают...

Сеть уже вытянули на берег... Чкалов подтянул веревку от мотни.

Богатый улов... Стерляди, щуки, судаки судорожно бьются в мотне...

— А ты пустоцветом по свету шляешься... Хоть сейчас помирай, хоть завтра... — махнул рукой дед.

— А хоть бы и сейчас... — безнадежно откликнулся Чкалов.

— Во-во... В каждом человеке дело его гудет... На земле его держит...

Далекое жужжание мотора.

Через их головы далеко над Волгой летит самолет.

Чкалов приостановился с полной до краев мотней бьющейся рыбы в руках, замирает, провожая самолет глазами.

Нарастает гудение самолета... Пролетает самолет.

Равнодушно поднял голову к небу старик, смотрит...

— Брехали в слободке, что ты летать, как птица, можешь...

Чкалов вдруг роняет в воду мотню со всей рыбой и как был, полуодетый, бросается в Волгу.

Сверкая, порхнула из сетей во все стороны вольная рыба... Крики деда, рыбаков...

Стремительно и высоко над водой плывет Чкалов.

— Э-й... — кричит дед. — Утонешь!

...то-онешь, — откликается с другого берега эхо.

Ветер... Большие волны...

Сильными, размашистыми саженками, то подымаясь на гребень волны, то опускаясь с него, плывет через Волгу Чкалов.

Комната Чкалова.

Фотография Чкалова в комбинезоне у самолета «Юнкерс».

Ольга у кроватки маленького сына, показывает ему фотографию, приговаривает:

— Это папка... Папка твой опять летает... Ж-ж-ж...

На коленях у нее вскрытый конверт, только что прочитанное письмо...

Ребенок пялит ясные глазки, хватая картинку, болтает толстыми ручками...

— Ж-ж-ж... — машинально еще тянет она, остановившись глазами на обороте фотографии.

Медленно опустив руки с фотографией, печально задумалась, глядя на надпись на ней...

Подлинная надпись Чкалова на одной из его фотографий:

«Бывший военный летчик-истребитель... Когда-то летал, сейчас подлетывает на «Юнкерсе-13». Скучно и грустно посмотреть на вас, Валерий Павлович... Самолет к вам не подходит, не по духу... Вам бы сейчас другой самолет, получше. Вот это еще подошло бы... Ну, а в общем, катайте пассажиров...»

Грустно задумалась Ольга. Вдруг открывается дверь, входит сам Чкалов. В кепке, в штатском...

Ольга подымается — одновременно радостно, удивленно, испуганно... Крепкое, короткое объятие...

Валерий сразу же от нее быстро идет к кроватке.

Склоняется над ней, растроганно шевеля бровями, всматривается в сына.

Мальчик обиженно опустил концы губ, всхлипнул и заплакал...

— Не признает... — огорченно оглянулся Чкалов на Ольгу.

Ольга сияет:

— Ты ж нас совсем бросил... Не огорчайся, привыкнет...

— Зубки прорезались?

— Потерпи еще... — улыбается мать.

— Почему так долго нет, Лелька? Это плохо, если у него сразу пойдут... — встревоженно, со знанием дела беспокоится он. — Знаешь, как правильно: два зуба внизу, потом два зуба наверху, четыре снизу...

— Почему ты приехал? — с легким беспокойством спрашивает Ольга... — Не предупредил...

Чкалов сразу темнеет, уклончиво:

— Потом расскажу.

Отходит от кроватки, молча снимает кепку, макинтош, бросает их на стул.

Ольга секунду всматривается в него, потом также молча собирает его платье, идет вешать его.

Чкалов грустно садится на диван, оперся локтями о колена, хмуро смотрит в пол...

Пауза.

— Что ж ты дальше не спрашиваешь? — угрюмо сказал он.

Ольга, спокойно двигаясь по комнате, пожала плечами.

— Я же обещала не вмешиваться в твои летные дела...

Чкалов недовольно хмыкнул, сидит в той же откровенно удрученной позе. На душе у него тяжело, молчать тяжело, он мельком, искоса поглядывает на Ольгу. Она спокойно готовит ему поесть у стола, молчит. С некоторым трудом, не глядя на нее, он медленно произносит:

— Вчера... я вел свой небесный автобус... — и мрачно замолчал.

Ольга испуганно вскинула на него голову, помедлила...

— Ты разбил машину? — замирая в тревоге спрашивает она.

Он медленно покачал головой. Потом негромко с мучительной гримасой внутреннего усилия:

— Я почувствовал, что больше не могу... Что у меня сами руки ходят... Вот, брошу машину в петлю, в пике... Рвану... И растрясу эту публику к чортовой матери...

— И ты... тряхнул?.. — с беззвучным отчаянием вырвалось у нее.

Он тяжело молчит. Потом так, будто он сделал нечто более страшное, тихо:

— Я доставил и посадил их нежно, как ящик с яйцами... А потом пошел и взял расчет...

Уныло замолчал, опустив голову.

Пауза.

— Можно мне вмешаться еще? — тихо спрашивает Ольга.

— Немножко можно... — мрачно сказал он, опустив голову.

Она быстро подходит, наклоняется и целует его.

Села рядом на валик.

И вдруг неуклюжим рывком прижался к ней головой, как ребенок к матери, беспомощно пряча горе, может быть слезы.

— Я знаю... — жалобно гудит его голос. — Ты очень устала от всех неприятностей... И вот, опять...

Она прижимает его голову к себе, успокаивает:

— Ничего... Скоро они пройдут... Ты опять устроишься куда-нибудь... И, заживем мы с тобой, как следует...

— Я не знаю, как следует — с глухим отчаянием вырывается у него.

Скупые слезы текут по суровому, резкому лицу.

Она по-матерински спокойно, тихо улыбаясь, говорит:

— Ничего... Это у тебя, как у сынка, режутся зубы... Мучительно, долго, потому что не по правилам, а все сразу... Зато будете вы у меня зубастые...

Тихо, удовлетворенно засмеялась, потом осторожно, мягко:

— И сам ты немножко виноват... Не умеешь с людьми ладить... Быть как все...

Он отрывает голову и страстно, убежденно:

— Если бы я был, как все, я не летал бы так, как летаю... Я был прав — и буду еще больше прав.

Вскочил, взволнованно прошелся по комнате.

— И, наконец, сколько раз я просил тебя не совать нос в мои летные дела.

Открывается дверь. Осторожно заглянув, вошел Алешин.

Чкалов обрывает, смотрит секунду:

— Батя!.. — бросается к нему.

Крепкое объятие, поцелуй. Вдруг отступает в шутливом ужасе...

— Батя! Где твоя борода, батя?

Алешин шумно, с мрачным юмором:

— Сгорела, холера, в аварии. Сгорела борода.

Чкалов:

— Что ж теперь мы будем делать без бороды, батя?

— Не робей, отрастет... Ты вот тоже, говорят, остепенился, молоко возишь...

Чкалов осекся, замолк, потемнел, сказал глухо:

— Опоздал... Я уже и тут отлетал...

Алешин встревоженно:

— Выгнали?

— Сам ушел.

Алешин неожиданно:

— Великолепно! (К двери в коридор.) Борис Михайлович!

Входит скромный, близорукий и глубоко штатский человек.

— Знакомьтесь, — гремит Алешин, — Чкалов — лучший из летчиков, которого отовсюду выгоняют... Мухин — блестящий конструктор, машины которого брыкаются и упорно разбиваются, как неукрощенные жеребцы.

Хлопнул по спине того и другого.

— Ребята, вы нужны друг другу, как воздух, — и вышел из кадра.

Они молча обмениваются рукопожатием, осторожно и внимательно оглядывая друг друга.

Улыбающаяся Ольга с сыном на руках. Алешин задержал ее руку, смотрит на нее смеющимися глазами, лукаво, тоном заговорщика:

— Трудно?

Она смеется, упрямо качает головой. Вежливо представляясь Ольге, входит конструктор.

— Теперь к делу, — возвращается Алешин к Чкалову. — Очень хорошо, что тебя выгнали...

— Я сам ушел, — упорно буркнул Чкалов.

Алешин подмигнул:

— Допустим... Не в этом суть... Я нашел тебе дело, твое настоящее дело.

Чкалов настораживается. Они идут к балкону.

Ольга и конструктор. Он неловко, двумя пальцами держит ручку ребенка, смотрит подслеповатыми глазами, говорит застенчиво:

— Вы вот мать и вы поймите, как тяжело мне бывает, когда убивают мои машины...

Ольга невольно испуганно отводит назад ребенка, поспешно:

— Садитесь, пожалуйста...

Конструктор садится на стул с детскими игрушками, давит их.

Чкалов и Алешин на балконе.

— Хочешь летчиком-испытателем на завод?

У Чкалова загораются глаза, он тихо ахает:

— Батя!..

Алешин, сияя от удовольствия:

— Что, почуял? Помнишь наш разговор, что старые наши машины не по твоему полету? Вот там с ними (жест в сторону конструктора) ты сам будешь искать, примеривать. Сколачивать себе новые, подходящие крылья... А после тебя на этих крыльях полетит вся армия, вся страна. Понимаешь?

Чкалов загорелся:

— Значит, я буду первым летать на таких скоростных, на каких до меня никто не летал, выжимать из машины все до предела...

Алешин подхватывает на нарастающем возбуждении, с жестоким юмором:

— Да, да... Любую фигуру на любой высоте... Так, что крылья будут отваливаться, лопаться моторы и твои барабанные перепонки... И мордой об землю, чорт тебя побери, падать на ней тоже будешь первым, если тебе так нравится.

Чкалов в совершенном восторге:

— Я буду летать, как...

— ...Как Чкалов, — отрезал Алешин, смеясь и вдруг смолк, смущенно оглянулся.

Крепко прижав к себе сынишку, слушает их Ольга. В ее напряженном лице, в широко открытых глазах немой мучительный страх...

В неловком замешательстве он смотрит на нее.

Пауза.

Она говорит поспешно, с дрожью в голосе:

— Нет, нет... Пожалуйста... Я не буду мешать... Я потерплю...

Алешин резко поворачивается к Чкалову и почти сердито кричит:

— А ты, разбойник, поймешь, что летать, как Чкалов — значит летать осторожно.

Аэродром завода.

Медленно двигается тупорылая военная машина. Короткое, зализанное туловище, злая бульдожья морда современного истребителя.

На фоне стоят самолеты. Возятся 20 механиков около них.

На самолете торжественно стоит знакомая фигура Пал Палыча.

Рабочие заводского аэродрома выкатывают к дорожке истребитель.

Двор завода.

Чкалов входит на аэродром... Вдали закатывают машину в ангар. Стоят самолеты.

Проходят 10 летчиков, возятся у самолетов 7 механиков.

И Чкалов сразу натыкается на почти бегущего навстречу конструктора, хватает его за плечо, удивленно:

— Куда?

Конструктор метнул на него растерянными глазами:

— Все пропало, Валерий Павлович, машину только что сняли с испытания...

Чкалов пораженный:

— Ты в уме? Нашу машину?..

— Да, да... — словно бы торопясь отделаться и уйти, бросает конструктор. — Опасная, не маневровая... Забраковали приемщики...

Чкалов накаляясь:

— Не маневровая... Сапоги! И ты смолчал? Идем.

Хватает его за руку. Конструктор нервно выдергивает руку:

— Оставьте... Я никуда не пойду... К чорту эту бешеную выдумку!.. Отрекаюсь... Я жизни от нее не вижу...

Чкалов гневно:

— Жизни захотел! Да если в тебе хоть капля ее осталась, ты и ее отдай... Ты, что ж думаешь — машина на лимонаде вырастет?

Нервы конструктора не выдерживают, он твердит, как в лихорадке:

— Не хочу... Не хочу этого риска, не хочу этой муки... Я больше не выдержу!..

Чкалов хватает за руку, увлекая с собой:

— Опасно? Умирай, но рожай...

Навстречу бежит, размахивая руками, Пал Палыч.

— Где директор? — гремит Чкалов.

Кабинет директора.

Надпись на двери «Директор». Открывается дверь.

Бурно влетает в кабинет директора Чкалов. За ним Пал Палыч.

Захваченный врасплох, директор бросил испуганный взгляд на Чкалова.

— А-а-а... Не могу... Не могу... Машина эта аспид какой-то. Ведь ты на ней уже сколько раз стукался! Я-то видел.

— На меня плевать, — бросил Чкалов. — Ты разрешение дай...

— Не могу. Мне специалисты говорят — машина негодная.

Чкалов восклицает, наступая:

— А я тебе говорю — первоклассная, боевая... На этой машине, знаешь, как морду бить будем кому-то! Вспомните меня тогда. Именно такой ястребок Красной Армии нужен... (Страстно.) Только дай довести.

Директор умоляюще разводит руками:

— Да ведь не я, дорогуша. Ведь приемщики! Мне говорят, я выполняю...

Чкалов, с трудом сдерживаясь:

— А совесть твоя что говорит? Завод ее два года делал, миллионы трудовые затрачены. Совесть у тебя где? Большевистская, человеческая совесть — где она?

Директор поморщился, потом вдруг весело:

— Слушай, Валерий... Да ведь ты в отпуску года два не был... Хочешь путевку в Сочи, а?

— Ты что? Дурака валяешь или в самом деле болван?

Взревел совершенно взбешенный Чкалов.

— Гражданин Чкалов! — вспыхнул, поднимаясь, директор. — Позвольте...

— Не позволю. Не смеешь...

Гремит Чкалов.

— Замолчать! — заорал директор и стукнул кулаком по столу. — У меня здесь не цирк, а завод...

Пал Палыч с окаменевшим лицом прикрыл двери.

Громовые раскаты двух разъяренных голосов за дверью, грохот стульев, кулака о стол, чорт знает, какие другие твердые предметы...

Пал Палыч строго посмотрел на испуганную барышню.

Испуганная барышня.

Ураган за закрытой дверью... Стоит Пал Палыч...

Вдруг она распахнулась... Вылетает взбешенный Чкалов.

— Уйду... — проревел он.

Крик директора:

— Уходи хоть к дьяволу...

Чкалов захлопнул дверь, прислонившись к ней спиной, стоит тяжело дыша, поводя по сторонам дикими от бессильного гнева глазами...

Пал Палыч безразлично смотрит в пространство...

Чкалов стоит так секунду... Потом, не отрываясь спиной от двери, открывает ее и так медленно, сделав вместе с нею полный оборот, снова оказывается лицом к лицу с директором. Мрачные, тяжело дыша, молча смотрят друг другу в глаза...

И вдруг Чкалов с необычайным чувством, очень тихо сказал:

— Федя. У меня жена, дети, и я рискую головой... Значит надо...

Пауза.

— А чем ты рискуешь?.. Местом...

Директор от неожиданности моргает напряженно глазами.

И осторожно, закрывая за собой дверь, с тем же потрясающим лиризмом еще прибавил Чкалов:

— Спросит тебя совесть: чем ты, Федор, для большого дела рискнул?

Тихо закрылась дверь...

Абсолютная тишина за дверью.

Пал Палыч безразлично насвистывает.

«Мне все равно... Страдать или наслаждаться... Мне все равно, мне все равно...»

И к тому времени, когда он закончил куплет, открылась дверь, деловито выходит Чкалов с бумажкой в руке.

На ходу сердито кричит Пал Палычу:

— Ты что же, старый хрен, не запускаешь мотора?

Пал Палыч бросается к двери...

Скрываются оба.

Директор схватил трубку с вертушки, смотря в окно, ахнул:

— Товарищ! Что ж мы делаем?

Вскочил, бросился к окну. Короткий грохот промчавшейся машины.

Директор схватил трубку с вертушки, смотря в окно, следя за полетом, говорит:

— Товарищ Серго... Я, я... Здравствуйте... Я как раз с ним... Беда, беда... Угадали. Хоть убейте, сам не знаю, как разрешил... Нет, нет, еще не разбился... (Испуганно.) — Алло! Алло!..

Опускается в кресло, с тихим ужасом конструктору:

— Еще хуже... Сам приедет.

Вдруг вскакивает и бурей вылетает из кабинета.

Аэродром завода.

С земли взлетает истребитель, идет свечой вверх.

Идущий восходящим штопором самолет переходит в ряд бочек, крутых разворотов, иммельманов.

С восхищением смотрят Пал Палыч и 10 механиков.

Пал Палыч одобрительно:

— Не мотор, а гитара.

Сначала каскад фигур. Машина перешла в штопор, вышла, сделала крутой разворот.

Пал Палыч, с восторгом слушая вой мотора, говорит:

— Какой он летчик! Шаляпин.

Машина, делая две фигуры, переходит в пике. Нарастающий вой мотора.

Машина идет в вертикальный штопор, нарастает пронзительный вой.

Пикирующая машина, пронзительный вой. Машина пытается вырваться из пике.

Самолет планирует к земле, старается выравняться у земли.

Столб пыли, несколько раз капотирующая машина.

...Мчится по траве аэродрома авто... Стоя на машине, конвульсивно схватив за плечи шофера, Серго Орджоникидзе глазами, всем лицом, всей своей фигурой следует за падающим самолетом...

На его лице, на его руках столб пыли... Момент падения.

Машина приближается к месту аварии. Впереди бежит конструктор.

Шофер круто тормозит машину. Еще на ходу Серго спрыгивает, бежит...

Втянув голову в плечи, закрыв глаза одной рукой, остановился конструктор. Другой рукой он трагикомически дергает и никак не может высвободить запутавшийся в кармане расстегнутого макинтоша револьвер... Серго хватает его за кисть руки, бежит дальше. Револьвер падает на землю.

Разбитая машина.

Над нею еще стоит легкое облако пыли от падения.

В кадр вбегает Орджоникидзе... Останавливается... Пауза. Вдруг, раздвигая плечом обломанные плоскости крыла или сорванные листы обшивки фюзеляжа, медленно, с трудом укрепляясь на ногах, подымается во весь рост, ошалевший, но живой Чкалов.

Всей грудью, глубоко вздохнув и ошарашивающе, неожиданно восклицает с восторгом:

— Хорошая машина!

— Жив!—крикнул Серго резко и кинулся к Чкалову— Кости целы?

Чкалов проводит рукой по разрисованному ссадинами и пылью лицу... Из носа полэет тоненькая струйка крови.

— Пустяки, — бубнит он виновато. — Насморк...

— Ах, насморк! — кричит побагровевший от гнева Серго. — Тогда, сумасброд, в машину! — И, ища конструктора: — Где конструктор?

Притихший конструктор сидит в машине, Чкалов влезает в машину.

Серго вскакивает на место рядом с шофером, хлопает дверцей и таким тоном бросает: — Давай! — что шофер с места стремительно срывает машину, и она с треском уносится с аэродрома.

Кабинет директора.

Чкалов неистово орет:

— Нам нужны истребители такие... стремительные, как гром, свирепые, как звери. А такие рождаются с риском... с кровью... Надо жизнь заложить, тогда покорится такая... — снова повышая голос. — И я вам докажу...

Серго перебивая:

— Тебе придется показать много убедительнее того, что я видел сегодня на аэродроме...

— Докажу, — восклицает Чкалов. — А через месяц... Умру, но на параде докажу...

Аэродром (Москва).

Развертывающиеся гирлянды пестрых флагов.

Сотни фанфаристов, играющих марш.

Трибуны.

Грандиозные трибуны на аэродроме, полные народу.

Голос диктора:

— Восьмым номером военно-воздушного парада пятнадцать истребителей...

На переднем плане говорит диктор (держа в руках микрофон); на фоне — грандиозное поле аэродрома, сплошь усеянное самолетами.

— ...связанных между собой лентой, проделают в воздухе ряд фигур высшего пилотажа.

Аэродром. Поле.

На старте стоят пятнадцать истребителей, связанных между собой широкой лентой.

Связывают последний крайний истребитель.

Взмах флажка стартера. Взревели моторы, машины двинулись.

Аэродром. Поле.

Пятнадцать самолетов проделывают в воздухе ряд фигур высшего пилотажа.

Фигуры высшего пилотажа... Пятнадцать связанных самолетов.

Аэродром. Поле.

Колоссальная линия выстроенных бомбардировщиков, около которых стоят группы летчиков, оживленно следящих за полетом. Некоторые из них перестают смотреть в небо, заметив что-то впереди. Обращают внимание, указывают пальцем, смеются.

Нетерпеливым, прогулочным шагом идет Чкалов, следя за полетом. Новый штатский костюм сидит на нем мешковато. Он замечает обращенные на него взгляды, стараясь не слышать реплик по своему адресу.

Молодой летчик с задором окликает:

— Эй, шляпа, кто разрешил путаться у самолетов?

Чкалов срывает ромашку, повернулся всем корпусом и молча, угрожающе сжав кулак, медленно, тяжелым шагом идет в сторону молодого летчика.

Группа летчиков, улыбаясь, замирает в ожидании интересного столкновения.

Легкий обидный смех...

Чкалов, не оглядываясь и темнея в лице, подходит вплотную к молодому летчику.

— Валерий Павлович... — смущенно вырывается у молодого летчика.

Чкалов, пригнув голову, как бык для удара, тяжело отчеканивает:

— Да, отставной военный летчик Валерий Чкалов.— (Вызывающе.): — А ты кто?

— Ваш ученик...

Чкалов угрюмо:

— Не помню...

— Испытательный институт... Курсы...

— А-а...

Чкалов на минуту смягчился и, всматриваясь в него, медленно припоминает:

— Ночной полет... Разворот по душе... Егор...

Снова насупился и сердито: — Ты что ж на учителя своего кричишь?

— Простите, не узнал.

Чкалов пренебрежительно тряхнул головой:

— Учителя не узнал.

Летчик улыбаясь, с молодым задором:

— Вы ж ученика не узнали.

Чкалов с интересом оглядел его и одобрительно усмехнулся: — Фрукт, — качнул головой, с довольной усмешкой отходит и важно продолжает свой путь...
Пятнадцать машин, связанных ленточкой, продолжают фигурять в воздухе.
И все время на заднем фоне всех последующих планов — полеты, белые вспышки парашютных десантов — калейдоскоп воздушного парада.
Аэродром. Поле.
Алешин подходит. Чкалов обрадованно.

— Батя!.. Сколько лет...

Чкалов удивленно и радостно трясет ему руку. Алешин весело и радостно:

— Не ожидал, — шутливо, формулой приказа. — Командовать парадом буду я.

Чкалов радостно:

— Ух ты! И борода опять отросла... В каком же ты теперь звании, батя, не вижу...

Алешин всей рукой задирает кверху пышную свою бороду, открывая петлицы с двумя ромбами:

— У-у... — удивляется Чкалов, — Как пошел!..

Алешин смеется;

— Летал аккуратно, начальства слушался, и ты, сумасброд, мне карьеры не портил. (Оглядывает его.) А ты, брат, тоже фертом. Крахмалы... Собачья радость. Весело живешь?

Чкалов в грустном раздумье сказал:

— Скучно, батя...

— Об армии тоскуешь?

Чкалов угрюмо:

— Мать она мне, а я ей чужой... Сосет... Будто ворон я среди голубей... Сейчас вот мальчишка, ученик мой, и тот на меня цыкнул...

Алешин серьезно, укоризненно:

— Ух, неуемный ты, Валерий. Вот они, смотри, стоят... Полки истребителей... Кто вывел их в жизнь? Чкалов. Гордись, радуйся. — Хлопнул его по плечу: — И сегодня собой блесиешь — машину новую покажешь...

— Убьюсь — покажу, — вспыхнул Чкалов.

— Не-ет, этого ты не показывай, — забеспокоился батя — Вот, кстати, противник твой...

Веселый молодой голос:

— Товарищ командующий, явился по вашему приказанию.

Чкалов оглядывается, озадачен.

Чкалов удивленно и насмешливо:

— Он... Будет драться со мной?..

Егор с веселым задором:

— Так точно, с вами, товарищ Чкалов.

Трибуны.

На одной из трибун, поблескивая медью, грандиозный сводный оркестр.

Диктор с микрофоном — на фоне полных народу трибун — объявляет:

— Поединок между двумя новейшими скоростными истребителями. Под номером первым — американский скоростной истребитель. Под номером вторым — советский скоростной истребитель.

Внимание, самолеты готовятся к старту.

Аэродром. Поле.

В сдержанном возбуждении Егор забирается в кабину самолета № 1... И, помогая ему, с торопливой озабоченностью секунданта на ринге, напутствует его молодой бортмеханик.

— Только сам не сдай, Егор, а машинка у них... Я разузнал... Комиссией бракованная, не маневровая, — тревожный взгляд в сторону соперников. — А Чкалов... что нам Чкалов...

Звучат отдаленные оркестры.

Чкалов у своей машины. Начинает снимать крахмальное свое оборудование...

Пал Палыч принял шляпу, воротник, тревожно поглядывая в сторону соперников, жужжит:

— Опасный у них ястребок. Американец. Механик Ковель не подпускает к машине (принимает крахмальный панцырь манишки)... Но чудная, прах ее возьми... Что к чему в ней — понять невозможно... Только чую, — маневровая, гадина.

Чкалов, разоблачаясь, невозмутимо слушает, внимательно прищуря глаза, наблюдает самолет противника... Треск мотора...

Сверкая белым лаком округлого и гладкого корпуса, красиво развернулась машина Егора... Лихо рулит к старту...

Чкалов уже в комбинезоне (остро всматривается), одобрительно бросает:

— Художник... Бродский...

С ревнивым восхищением оглядывается Пал Палыч, застегивая ему комбинезон.

Егор дал полный газ, и самолет, взревев, покатился и стремительно взвился в небо.

Трибуна.

Нарядная, возбужденная толпа штатских гостей, наблюдающих полеты...

Диктор у микрофона, следя за взлетом:

— Сейчас самолеты разойдутся для ориентировки местности, чтобы затем зайти и с исходных позиций начать бой...

Осекся:

— Что ж это они?..

Смех летчиков в глубине кадра.

Оба истребителя неожиданно с страшной скоростью понеслись навстречу друг другу...

Рев двух моторов вспарывает воздух.

Аэродром. Поле.

Летчики, забравшиеся на крылья самолета, на башни боевых кораблей, замерли...

Пал Палыч, бортмеханик Егора рядом впились глазами в небо...

— Ага... — задыхаясь, приседает Пал Палыч, ткнув кулаком в бок парня: — Свернешь, молодой человек!

Парень с яростными глазами сунул ему в нос фигу.

Несутся прямо навстречу друг другу истребители. С страшной быстротой сокращается между ними пространство.

Механик Егора с искаженным лицом:

— Побьются, звери... — схватил Пал Палыча за плечи, яростно тряхнул.

— Сворачивай, чорт.

Пал Палыч, не отрывая от неба отчаянных глаз, дрожа, как в лихорадке, показывает ему кулаки.

Сближаются самолеты.

Кабина американского самолета.

Пылающее азартом молодое лицо Егора. Глаза устремлены вперед. Рука, неподвижно зажавшая штурвал...

Через его голову с удвоенной скоростью встречного движения стремительно надвигается истребитель Чкалова.

Истребители мчатся друг на друга в лоб. Между ними полтораста метров... Сто...

— Валерка... Валерка...

Дрожит, как в лихорадке, Пал Палыч. Безумными глазами посмотрели друг на друга и одновременно замахав руками, заорали:

— Сворачивай!

Парень схватился за голову и свез свою кепку на глаза.
Кабина американского самолета.
Грохот мотора. Побледневшее и острое лицо Егора, устремленная вперед рука, впившаяся в рукоятку управления. Ужасающе близко несется на него стальная лавина чкаловского истребителя.
Кабина истребителя.
Упрямо окаменевший Чкалов, весь устремленный в одну точку впереди... Руки, зажавшие управление, замерли, не двигаются...
Темнеет тело биплана на аппарат, сейчас он врежется
Сближающиеся самолеты. Вдруг оба одновременно поползли вверх и, почти коснувшись друг друга брюхом, разошлись иммельманами.
Трибуны.
Гигантский вздох облегчения всего аэродрома. Гром аплодисментов.
Аэродром. Поле.
Пал Палыч, ликуя, теребит своего врага.

— Очнись, открой глаза, теленок!..

Парень отнимает от лица кепку.

— Видал?

Ошалевший парень.

— Видал...

— Чкалов.

— А Егор...

Окрысился снова оживший парень, но тотчас оба поспешно задирают голову к небу.
В воздухе ожесточенная драка. Поочереди, не давая противнику очутиться у себя в хвосте, истребители лезут вверх в непрерывных крутых разворотах.
Голос диктора за кадром, поясняя тактику боя:

— Оба противника стараются зайти друг другу в хвост для атаки...

Пал Палыч кричит неистово:

— Давай, Валерь Палыч, давай... (К парню, в восторге.) Буйвол. В жизни не помню, чтоб отступил...

Неожиданно самолет № 1 выходит в командное положение.
Чкалов резкими фигурами стремится вырваться...
Голос диктора:

— Самолет № 1 занял выгодную позицию... Чкалов принужден отступать...

— Теленок твой буйвол... — крикнул механик Егора и надвинул Пал Палычу кепку на нос.
Самолет Чкалова удирает от самолета № 1, который вот-вот сядет ему на хвост.
Чкалов делает бурную серию внезапных эволюций и оказывается на хвосте у самолета № 1.

— Дай, дай ему, Егор... — вопит в тревоге его механик.

Пал Палыч с надеждой приоткрывает кепку, увидел, снова загорелся:

— Осерчал Чкалов, совсем осерчал... Пропал Егор.

Сдвинул на нос кепку байдуковскому парню.
Но еще раз истребитель Егора блестящим каскадом фигур вырвался из-под Чкалова и крепко насел на него...
(Из пике переход в вертикальный штопор.)
Трибуна.
Гром аплодисментов на трибунах.
Аэродром. Поле.
Яростно хлопают и, сорвав шлемы, машут им летчики, облепившие машины.
Трибуны.
Диктор, тоном реплики, под занавес:

— № 1, применив самый излюбленный чкаловский маневр, безусловно принуждает Чкалова сдаться.

Аэродром.
Самолет Чкалова, пикируя, камнем летит вниз. Под гром аплодисментов, также переходя в пике, его неотступно преследует самолет № 1.
Трибуна.
Бурно аплодирующая толпа вокруг конструктора, тревожно впившегося глазами в небо.
Голос диктора:

— Чкалов поставлен в такое положение, когда истребитель, очевидно, уступающий по своим аэродинамическим качествам...

— Не верю!.. Не может быть! — вопит необычно взъерошенный и яростный конструктор.

Диктор:

— ...не в состоянии быстро выйти из такого молниеносного пикирования. Это грозит разрушением машины и организма летчика...

Аэродром.
Камнем летят вниз две машины.

— ...Сейчас, в настоящем бою, № 1 мог бы расстрелять Чкалова, так как...

Голос оборвался. Замерли трибуны.
Егор не в состоянии вывести свою машину из пике, проносится мимо, вниз и, когда ему удается выравнять машину, Чкалов рядом крутых поворотов крепко насел на № 1.

— ...не давая развернуться противнику, прижимая его к земле...

Побежденный Егор идет на посадку.
Чкалов низко проносится над ним. Загремели оркестры.
Гул аплодисментов и криков прокатывается по аэродрому.
Аэродром. Поле.
Механик Егора сам медленно надвигает кепку себе на глаза.

— Ура-а!..

Орет багровый Пал Палыч, победоносно оглядываясь по сторонам, вдруг замирает, остановив глаза. Срывает кепку с головы парня, задыхаясь от восторга:

— Смотри, кто нам хлопает!

Правительственная трибуна.
Гул аплодисментов. Сталин, провожая довольными глазами самолет, крепко аплодирует. Серго Орджоникидзе темпераментно, с картинными жестами, видимо, рассказывает ему историю падения Чкалова в этой машине на заводском аэродроме...

— А вот теперь доказал! — восклицает довольный Серго.

Сталин, не отрывая глаз от чкаловской машины, качает головой, смеется, крепко аплодирует.
Самолет Чкалова, плавно идущий на посадку.
Трибуны.
Аплодируют зрители. Торжествующему конструктору пожимают руки.
Аэродром. Поле.
Пал Палыч, поглядывая наверх, торопливо и торжественно раскладывает на траве ассортимент чкаловских крахмалов в форме фигуры «на посадку».
Ровный гул низко проходящего на посадку самолета.
Пал Палыч, подняв голову, приподымается, вдруг тревожно всматривается, побежал.

— Шасси! — отчаянно заорал он в небо.

У самолета, летящего низко над землей, из-под брюха выползает одно колесо... Другое, показавшись, застревает. Дергается... Застряло...
Самолет снова кругами уходит от земли, набирая высоту.
Среди летчиков тревожное движение... Обмен профессионально сдержанных, но тревожных реплик...

— Одна нога...

— Табак дело...
— Сядет... В притирочку...
— На скоростной-то! Грохнется...
«Хладнокровный летчик» недовольно покосился.
— Ну... Еще парашют.
Егор покосился на него.
— Чкалов не бросит машины...
Кабина.
Чкалов с насупленным лицом вертит рукоятку шасси.
На доске прибора вспыхивает левая лампочка, правая не зажигается...
С ожесточением дергает трос.
На секунду самолет теряет управление, проваливается.
Чкалов хватает рукоятку управления, выравнивая ее.

Правительственные трибуны. В глубине кадра падающая машина выравнивается.
Сталин, тревожно оглядываясь на нее, спрашивает вытянувшегося перед ним Алешина:
— Почему Чкалов не садится? Что с машиной?
— Неполадки с правой ногой шасси.
Сталин оглянулся на самолет вверху, решительно:
— Прикажите Чкалову бросить машину и выброситься на парашюте...
Алешин козырнул и быстро сбежал по лестнице.

Аэродром.
Самолет свечой поднимается в небо. Набирает высоту...
Вдруг, неожиданно, он беспомощно рухнул вниз...
Кабина.
Чкалов бросил управление, он видит соскочивший трос, закусил губы, пытается дотянуться до него. Его швырнуло начинающееся вращательное движение самолета...
Упрямо тянется к тросу...
Аэродром.
Самолет, входящий в штопор. (Все фигуры делать в сторону невыпущенного шасси.)
Трибуны аэродрома.
Алешин и «хладнокровный летчик», окруженные другими летчиками. Глаза, устремленные в небо, окаменевшие лица.
Все новые и новые витки самолета, ввинчивающегося в штопор...
Кабина.
Скованное страшным напряжением лицо Чкалова. Он не может дотянуться до троса.
Вращается и стремительно несется вверх земля, аэродром.
На первом плане самолет.
Кружится, кружится земля.
В том же ускоряющемся ритме вращается падающий самолет...
Зрители замерли.
Вдруг истребитель взмывает вверх. И тотчас рядом с ним появляется второй самолет... Крыло к крылу...
Егор кричит Чкалову, указывая на фюзеляж своей машины:
Крупными буквами выведено:
— Выброситься из самолета.
Чкалов кричит что-то в ответ и сердито машет рукой.
Самолет Егора ложится в вираж и отваливает.
И сразу же истребитель Чкалова с визгом ринулся в непрерывный и ослепительный каскад невероятных фигур. Они ошеломляют, потому что непрерывно следуют одна за другой... Перевороты через крыло, бочки, полет колесами вверх, и все это почти неузнаваемо, потому что он обрывает фигуру, резко переводя машину в новое положение.
Машину бросает вверх, вниз, в стороны. Эта страшная игра проносится таким захватывающим дух веселым торжеством мастерства, что толпа зрителей взрывается раскатом неистовых аплодисментов. Вспыхнувшие восторгом, кричащие лица, улыбки, руки, размахивающие платками... Гремит аплодисментами аэродром...

С сдержанным волнением смотрит Сталин, оглядывается, бросает:
— Повторите ему — немедленно бросить машину и выброситься на парашюте.

Аэродром. Поле.
Летчики с запрокинутыми лицами застыли в ожидании.
Появляется Егор.
— Не бросит он машину...—не отрывая глаз от неба, с уверенностью качает головой Егор.
— А я бы прыгнул... — сказал «невозмутимый летчик».
Егор сверкнул на него глазами
— Ты бы... Ты бы...
— Ну?.. — вежливо прищурил глаза летчик.
— Ты бы... — с сердцем повторил Егор. — Надо характер понимать... — и вдруг: — Смотрите... Смотрите...
Снова, рядом с истребителем Чкалова появляется самолет с надписью: «Выброситься» и поспешно приписано «Убью».
Из самолета высунулась грозная голова Алешина, грозит кулаком.
Кабина.
Чкалов, потный, с налитыми кровью глазами, видя батю — заорал:
— Уйди, протараню.
Аэродром.
Его самолет сделал петлю и угрожающе уходит в хвост самолету Алешина. Батя ловко вывернулся и пошел вниз.
Кабина.
Чкалов посмотрел на лампочку, снова с диким упрямством дергает рукоятку механизма, с бессильным бешенством оглядывает кабину, ожесточенным движением отрывает кусок обшивки, торопливо выцарапал по лаку:
«Разобьюсь, машина не виновата... Хорошая... заел трос правого шасси. Учтите в серийном выпуске. Чкалов...»
Выбросил за борт... Затянул ремни крепления потуже и как зверь, изготовившийся для последнего прыжка, схватил и двинул рукоятку управления...
И сразу в восторженный гул врезается рев мотора, каскад беспрерывных фигур.
Лицо Чкалова в поту тяжелой работы, смертельной борьбы.
Вся фигура, собранная огромным напряжением, с обеими руками впившимися в штурвал... На страшных сдвигах и встрясках машина. И все-таки — неукротимое яростное лицо.
Секундная пауза ровного полета, когда он одним движением ладони утирает лицо, жадно смотрит на контрольные лампы...
Вспыхивает только одна... дергает рукоятку механизма шасси и тотчас, зажавшись в сидение, рванул машину...
Истребитель с ревом бросается в новый вихрь фигур.
Кульминация отчаянного мастерства пилотирования.
Аэродром. Поле.
За кадром гремят аплодисменты аэродрома... Алешин, Егор, летчики понимающими глазами профессионалов и

все-таки охваченные невольным восторгом, потрясенные, смотрят.

Батя скомкал в кулак пышную свою бороду, сквозь наплывшую слезу диким огнем горят его расширенные глаза...

— Он хотел вытряхнуть шасси...

И на едва уловимом ритме отраженных от взлетов машины конвульсивных движений, тяжелого выдоха, в изменениях лиц пройдя через всех, эта бурная пауза разражается натянутым, как струна, голосом молодого летчика:

— Красиво умирает.

— Как жил... — сказал батя.

Трибуны.

Постепенно затихающие аплодисменты зрителей. Сквозь толпу летчиков идет встревоженный Пал Палыч, кого-то увидев.

Отдаленные звуковые фиоритуры мотора над его головой.

Подходит к стоящей Ольге.

Она с застывшей на лице как бы позабытой улыбкой смотрит вверх не отрываясь.

Пал Палыч останавливается у нее за спиной, боясь отвести глаза от неба.

Он трогает ее за руку и говорит весело:

— Пойдем-ка домой, Ольга Эразмовна... Десять лет кувыркается... Надоело...

Она не оборачивается, не отвечает, только последний след улыбки сползает с ее лица. Бурный звуковой росчерк мотора за кадром, дрогнуло лицо у Пал Палыча, он торопливо, обыкновенным тоном:

— Сынок домой просится... Ему чего-то надо... Пойдем...

Гнусавый вой сирены проносится по аэродрому...

— Оставьте... Я все знаю... Я восемь лет знаю... — вырывается у Ольги отчаянно.

Самолет Чкалова внезапно входит в пике, с оглушительным ревом он камнем несется вниз.

Аэродром.

— А ты что ж, забыла... — заорал Пал Палыч в отчаянии, — что обещалась не мешаться в нашу летную жизнь!

Ольга сжимает руки на груди, слезы бегут по охваченному отчаянием лицу.

— Так ведь в жизнь... Жизнь... А это...

Пал Палыч с страшным лицом обрывает ее:

— Ольга Эразмовна, не говори такого слова...

Подхватывает на руки мальчика, свободной рукой обхватывает Ольгу за талию:

— ...Пойдем!..

Он торопливо уводит ее под гнусавый нестерпимый вой сирены.

Мимо аппарата промчалась санитарная машина, аппарат быстро последовал за ней.

Мчится через аэродром санитарная машина.

Камнем падает вниз истребитель.

Кабина.

Придавленная огромной тяжестью падения откинутая фигура Чкалова... Голова Чкалова, как маска, глаза полузакрыты, руки сжимают руль.

Аэродром.

Жадно несется навстречу земля... аэродром...

В рев мотора вплетается усиливающийся вой сирены...

Кабина.

На безжизненном лице Чкалова внезапное и мучительное волевое усилие. Сильным движением рук он выводит машину из пикирования...

Страшная встряска и скрежет выхода из пике...

Истребитель внезапно ломает линию падения...

Из-под брюха вылезает второе колесо шасси...

Чкалов, на секунду потерявший сознание.

Из ушей и носа течет кровь... Приоткрыв глаза, секунду смотрит как слепой... Ореолят обе сигнальные лампочки от шасси на доске приборов.

Он смотрит... Потрогал рукой лампочку... Крепко, сморщив лицо, сжал глаза, встряхнул головой, посмотрел и усмехнулся по-чкаловски.

Аэродром.

Плавно снижается самолет...

Размахивая руками, шлемами, с криками «ура» со всех сторон бегут сотни летчиков разных частей и экипажей.

Над толпой, облепившей самолет, возникает поднятая на руки фигура Чкалова. Она смешно двигается в слабых попытках сопротивляться, плывет по рукам... Дружное «ура» — качают Чкалова. От трибун слышны крики приветствий, загремела музыка. Толпа летчиков вокруг него растет. Пал Палыч, размахивая крахмалами и шляпой Чкалова, с криком «ура» пытается пробраться к кругу...

Качают Чкалова...

Неожиданно толпа летчиков затихает, молниеносно расступается. Чкалов летит вверх уже на руки одного, двух товарищей и шлепается на землю.

Разозлившись, поднял сердитое лицо и замер... К нему, протянув руку, наклоняется Сталин... Рядом с ним Ворошилов и Орджоникидзе.

Растерявшись, Чкалов остается сидеть...

— Оттуда не упал, так с высоты двух метров все-таки упал... — сказал смеющийся Сталин. — Какой упрямый!..

Помогает встать ошалевшему Чкалову, аплодирует.

Дружный гром аплодисментов поддержал Сталина. Он с улыбкой смотрит на смущенное лицо вытянувшегося Чкалова. Качнул головой с усмешкой:

— Это не вам, это мы самолету аплодируем...

На самолетах видны стоящие летчики. Весь разговор проходит на фоне стоящих самолетов, большого количества летчиков.

— Хорошая машина, товарищ Сталин.

— Очень хорошая, — сказал Сталин. — Но почему вы не бросили ее и не выпрыгнули с парашютом?

Чкалов растерялся от неожиданности:

— Оставить такую машину!.. Товарищ Сталин, это опытная машина, стоит она миллионы... И вы сказали — хорошая...

Сталин сказал серьезно, непромко:

— Ваша жизнь, жизнь летчика, нам дороже любой самой замечательной машины. (Сердечно.) — Огорчили вы нас, товарищ Чкалов.

Чкалов растерянно оглянулся:

— Моя жизнь...

Строй сверкающих на солнце великолепных машин.

Орджоникидзе юмористически разводит руками, с шутливой безнадежностью:

— Он и слова такого не понимает, товарищ Сталин, ему на жизнь наплевать.

— Как?— с живым недоумением подхватывает Сталин. (Чкалову.) — Сколько вам лет?

— Тридцать один.

— И уже не любите жизнь?

Чкалов в замешательстве, путаясь:

— Что делать... Испытателю приходится часто... играть жизнью...

И сразу же:

— Играть! — усмехнулся Ворошилов. — Жизнь самое

дорогое наше вооружение, а оружием играть... — покачал головой, — ...не рекомендуется.
Чкалов, в испарине, бормочет:
— Я плохо сказал... — делает усилие поправиться.— Но я истребитель и признаю такого бойца бойцом, который несмотря на верную смерть идет и без сожаления жертвует собой.
Сталин, любуясь его мужественным пылом, с спокойной улыбкой:
— Теперь совсем плохо сказал.
Чкалов, окончательно смешавшийся, виновато замолк...
— ...Умереть тяжко, но не так трудно, товарищ Чкалов... Я за таких людей, которые хотят жить, жить как можно дольше, бороться, разить врага и побеждать... — Тотчас спросил живо: — Вы знаете сколько лет живет орел?
— Орел... — тихо сказал Чкалов.
— Свыше ста лет... — Сталин обвел глазами летчиков вокруг и повторил. — Более сотни лет летает.
Вдруг тонкая усмешка скользнула по его лицу, он дружески привлек к себе Чкалова и тихо на ухо сказал:
— Скажу вам по секрету, я сам хочу прожить побольше лет... — глаза Сталина смеются у самого лица Чкалова. — Вот прожил я пятьдесят пять, а еще так мало успел сделать.
Чкалов изумленно дернул головой и заулыбался.
— Вы шутите, товарищ Сталин...
Засмеялся и Сталин. Качает головой:
— Нет, нехорошо, когда шутят с жизнью.
Нащупал в кармане френча и достал оттуда обломок, выброшенный Чкаловым из самолета, с его предсмертными каракулями... Протянул его...
— Возьмите и дайте слово больше не писать таких неуклюжих писем...
Чкалов молчит... Горячий поток волнения потрясает его душу...
С трудом находя слова:
— Обещаю, товарищ Сталин, летать долго. Летать, пока в руках моих есть сила держать штурвал, а глаза мои видят землю...
Сталин с мягкой пристальностью смотрит на Чкалова вдруг с неожиданно вспыхнувшим огоньком в прищуренных глазах:
— А если уж рисковать, только когда ясно видишь перед собой большую, великую цель. Неправда ли?

Квартира Чкалова.
Тихая комната.
Ольга уткнулась лицом в подушку, пластом лежит на диване. Редкая дрожь проходит по ее плечам. Пятна низкого солнца на стене...
Сильный продолжительный звонок у входа.

Она вжимается вся в подушки, в диван, не шевелится... Требовательный, длинными очередями, звонок.

Она вдруг вскакивает с помертвевшим лицом, машинально трогает виски, потом медленно идет через комнату.

Из внутренней двери высовывается веселая мордочка Игоря:
— Это папа.
Тем же шагом, с неподвижным лицом она идет на него, закрывая дверь... Запирает на ключ.
Непрерывный пронзительный звонок...
Проводит ладонью по сухим глазам и прижимает ее к щеке... И вдруг стремительно бросается к двери в коридор.
У входной двери, уже схватившись за ручку, бессильно кладет лоб на дверную планку и долго стоит так, не открывая.
Над ее головой дрожит от непрерывного звона диск электрического звонка.
Наконец, с лицом полным ужаса, рывком распахивает дверь.
Стоит Чкалов.
— Жив! — вскрикивает она...
— Как никогда раньше, — кричит он с странным, будто бы оглушенным лицом.
Шагнул, схватил ее...
— Но ведь долго же... — водя пальцами по его груди, лихорадочно говорит она. — Ведь я же знаю. Что случилось? Я вижу, вижу... Что-то случилось.
— Случилось... — почти ее тоном сказал он. — Со мной говорил Сталин.
Она смотрит на него, с трудом понимая.
— Да, да, понимаю... — вспыхнуло ее лицо. — Что же он говорил?
И в порывистом возбуждении, хватая и отбрасывая беспомощно слова, мучительно помогая выразить жестами:
— Понимаешь... про меня... и... про главное... Ах, да разве я могу повторить, как он говорил! Сказал... Что я мало тебя люблю...
— Боже мой, Валерий, ну что ты такое выдумываешь!..
— ...Что я мало тебя люблю... — с силой повторил он. — Детишек...
— Правда... — жалобно сказала она и тут только заплакала, прижавшись к его груди... жалобно улыбаясь и восклицая: — Он правду говорил...
— Правду... Правду...
И, словно страшно торопясь куда-то, он увлекает ее в комнаты.
— Валерия спит. Где Игорек? — Остановился, кричит: — Игорь...
Тотчас забыл об этом, взволнованно проходит по комнате.
Присел, как гость, на стул, оглянулся в удивленном смятении...
— Лелька, Лелька... — с грустным изумлением произносит он. — Как же мы жили? Уходили дни, годы, а я ничего не видел... не понимал.
— Лелька. Надевай шляпку... В Летний сад пойдем. Ах, чорт, это ж Москва... Все равно, в сад.
Бросается в коридор.
— Чтоб, понимаешь, точно такой же...
Она стоит растерянная...
Он вбегает с ее шляпкой в руках.
Сверкая глазами, упрямо:
— Не отдам... Я все сначала хочу пережить... — торопливо натягивает ей шляпку на голову. — Что мы потеряли, что не успели...
Нетерпеливо тащит ее за локоть:
— Пойдем, пойдем...

Сад в городе.
За полдень. Полный листвой, птицами и солнцем сад.
Сухая дорожка... Гуляют люди.
Растерянная Ольга и неистовый Чкалов...
— Понимаешь, чтоб лучше, полнее... — отступает на шаг.

— Вот ты подошла... Что ты тогда сказала?

— Сумасшедший...

Произнесла она тихо и засмеялась.

Чкалов в восторге.

— Верно! — и весь просиял, как сладкую музыку повторил: — ...Сумасшедший. (Бурно.) И я болван... Только не надо ругаться...

С порывистой тоской:

— Ольга, страшно подумать, ведь мы и объясниться в любви так и не успели... Не было у нас никаких слов про это. Но, погоди, погоди, надо все по порядку... Вот мы идем... Идем...

И, как когда-то, они медленно идут рядом в ясный и солнечный день...

Она вдруг останавливается, смотрит под ноги, воскликнула огорченно:

— Где же лужа?

Сухая дорожка.

Он заглянул на секунду под ноги, на сухую дорожку.

— Все равно... — подхватывает ее на руки, горячо: — Я понесу тебя не так, как тогда, осторожно, душевно...

— Но дождь, дождь... Тогда лил замечательный дождь...

— Да, да... — он оглядывает ясное небо и будто видит этот дождь, просияв: — Действительно чертовский дождь хлестал... (Волнуясь.) Но погоди... Лелька, какие слова в голову лезут...

И будто перед тем, чтобы сказать, выразить, всей грудью вдохнул воздух:

— Ах, Лелька, ударь меня!

Она обняла его за шею и крепко поцеловала. Он опускает ее на землю, оглядывается в смятении:

— Что бы нам сделать еще? — хватает ее за руку, увлекает: — Пойдем!

Улица Москвы.

Они стремительно идут по людной улице.

Площадь Большого театра. Сумерки. Первые прозрачные огни. Проезжают машины, автобусы, трамваи. Проходят люди. Ольга растерянно смеется, едва поспевая за Чкаловым.

Он, увлекая ее за собой, озирается с лицом блаженной тревоги.

В кадр попадает продавщица цветов, протягивает один из своих запасов...

— Ладно, я буду покупать все цветы по дороге.

На ходу загребает весь ее запас цветов, сует их в руки Ольге...

Ночь...

Ночь... Парк Культуры и Отдыха в Москве.

И рядом коротких непрерывных наплывов: огненная змея еще неразорвавшегося фейерверка...

Чкалов и Ольга идут, нагруженные охапками цветов...

...Электрический разлив первомайского парка. Разрозненные отрывки музыки... Песни гитары, как первые толчки набирающей темы интродукции... Аккорды гитары...

Группа гуляющих.

...Лицо Чкалова настороженно прислушивается.

...Хохочущие лица какой-то компании, парень с гитарой...

Протянулась рука и вырвала гитару...

Парень вскакивает, кричит, в разъяренное лицо ударился букет цветов и... Огненные брызги разорвавшегося наконец, фейерверка...

Чкалов идет и поет... С гитарой...

С озорным задушевным лицом... Поет хрипловато, почти без голоса, но душой поет, как русский, почти говорит...

К нему прижимается, смеющаяся, немного испуганная Ольга.

— Отдай, Валерий, — смеется и шепчет она, оглядываясь через его плечо.

На том же ритме, как припев той пары, шагает за ними уже целая веселая гирлянда гуляющих, и в самом деле подпевая припев.

Они несутся дальше по ночной улице... Она с охапками цветов на груди, смеется, задыхаясь.

Частые прохожие.

Гастроном... Свет, отраженный в зеркалах... Колоссальный натюрморт съедобного.

Перед ними на мраморной белизне прилавка уже груда свертков. Мечутся потные продавцы. Удивленно оглядываются покупатели.

Он, как прожорливое чудовище, тычет пальцем в горы снеди, лакомств, вин:

— Еще, еще это... И это еще...

— Куда столько, Валерий... — тянет его за руку сконфуженная Ольга. — Как на свадьбу.

Он быстро оглядывается, пораженный:

— А!..

И, рассыпав на прилавок остаток цветов, бросается к автомату. Бурно кричит в телефонную трубку:

— Паша! Немедля сматывайся ко мне... Что? На свадьбу.

Ольга подходит к нему, испуганно:

— Валерий!

Он хватает ее за плечи, с взволнованным лицом, страстно:

— Молчи... У нас не было свадьбы... Она будет сейчас... Сегодня.

Квартира Чкалова.

Открывает дверь Пал Палыч... Отступает озадаченно:

— Валерий Павлович... Какая свадьба?

Нагруженные свертками и цветами вваливаются с хохотом Валерий и Ольга. Кричит Чкалов, сверкая глазами:

— Я, Паша, сегодня с новой жизнью обвенчался.

Рассыпая на ходу свертки, обхватывает Ольгу, увлекая ее в комнаты...

Музыка... Крутится диск патефона...

Он обнял и, подняв ее, завертелся с нею по комнате.

Медленно скользят вниз руки Ольги.

Она в изнеможении.

— Подожди минуточку... — блаженно закрывает глаза, беззвучно счастливо смеется. — Как я уста-а-ла...

Он подхватывает ее как ребенка, осторожно несет на диван. Гудит нежно:

— Мы сами... Сами... А ты пока полежи...

Выпрямляется озабоченно:

— Надо бате позвонить, Егору...

Гармониста надо и всех звать... Пашка, зови.

И вот два друга за роскошно накрытым столом, взбудораженные.

Шум вылетающей пробки шампанского.

Чкалов наливает два бокала и несет их к Ольге. На ходу говорит:

— Ну, Ольга, наконец...

Застыл.

На диване, свернувшись калачиком, так и уснула с улыбкой уставшая Ольга...

— Т-ссс... — грозят они друг другу пальцем. — Т-сс...

Идет Чкалов, дает Пал Палычу Ольгин бокал...

Пал Палыч подымает бокал:

— За ко-го? — нагибаясь, жужжит Пал Палыч.

Кричит шопотом Чкалов:

— За жизнь!

И, широко раскрывая рты, натуживая лица... Долгое неистовое и абсолютно беззвучное — ура-а-а. Выпили... Чкалов вытер губы и повел беспокойными глазами... Помедлил, будто прислушиваясь к внутренней тревоге, вдруг встал, схватил две бутылки, стакан, огурец и многозначительно кивнул дружку на дверь... Пал Палыч также вооружается бутылками, необходимым прикладом, и они, осторожно балансируя на цыпочках, идут к двери...

На кухне лежат на обрывках газет, надкусанные огурцы, стоят бутылки и начатые стаканы... Чкалов в крайнем возбуждении:

— А чем же мне эту жизнь оправдать? Чем отблагодарить его? Что сделать, Паша? Что бы сделать такое!.. — напрягая мускулы, потрясая сжатыми кулаками. — У-ух...

Слегка охмелевший Пал Палыч опускает иголку на диск патефона, стоящего на плите. Вырвалась музыка, и он тотчас, тараща брови и усы, предлагает залихватски:

— А вот что, Валерка.. Заправим мотор, взвейся сейчас над самым Кремлем и шарахни в боевой разворот, иммельманы, риверсманы, бочки, штопор, двести мертвых петель подряд, а потом парни, пронесись под окном и крикни: спасибо, Иосиф Виссарионович.

Чкалов вспыхивает раздраженно:

— Я четыреста могу, ну и что ж...

— Четыреста еще лучше, — восклицает Пал Палыч, подымая стакан.

— Ну и что ж, кому это нужно по пустякам себя растрачивать! Я большего хочу. С «фортелями» кончено, понимаешь. Отыгрались... — крикнул он сердито, встал, прошелся вглубь.

Пал Палыч растерянно моргает глазами, испуганно смотрит на него, машинально хлопая губами, тянет из стакана...

Чкалов старается собраться с мыслями, беспокойно, вслух, сам с собой:

— Ну да... Надо по-новому жить... Это так... А как?..— растерянно оглянулся на Пал Палыча.— А что я, Паша, другое могу? Что ж от меня без них останется!..

Растерянно повел глазами по полу... Пал Палыч качнул головой и, приглядываясь к нему, как бы взвешивая, соболезнующе сказал:

— Это верно, без «фортелей» что ж ты... Жалкий человек...

Чкалов оперся рукой о стол и застыл так в напряженной думе... Шипит патефонная иголка.

Пал Палыч молча смотрит на него...

Спросил беспокойно:

— Так что ты думаешь?

Чкалов не пошевелился. Молчит...

Пал Палыч испуганно моргает глазами. Подождал и сказал жалобно:

— Да не молчи ты... Страшно... Что же ты думаешь?

Чкалов не шевелится, не отвечает... Только шарит глазами по полу... Зазвонил звонок...

Пал Палыч обрадованно взглянул на Чкалова, тот не двинулся, и побежал открывать...

Входит Алешин, веселый и чем-то по-особому преображенный.

— Здоров! Ты что как потерянный?..

Чкалов подымает голову, слабо улыбнулся...

— Потерял.

— Что ты еще потерял!

— Чкалова потерял...

— Что, выпил много? — засмеялся Алешин, и сразу же радостно: — Валька, знаешь, какой сегодня день? Мне утвердили большой перелет.

Чкалов смотрит на него погруженный в свою тревогу...

Батя хватает, встряхивает его за плечи:

— Да радуйся же, чорт, за меня радуйся. Я всю жизнь с вами возился, мораль разводил, на тебя облизывался — каким прямым ходом прет человек. А сам придерживался... Как что — ложился в вираж, все своего дня дожидался...—Метнул рукой бороду кверху.—Вон какую метлу второй раз отрастил, и сегодня — мой день!

Выпивает бокал вина.

Чкалов, заражаясь его подъемом, но думая о своем:

— Ну да... Вот если б война, собрать бы крутых молодцов, вроде тебя да Егора...

Захохотал довольный.

Батя:

— Да обожди, Валька.. Понимаешь ты, лечу, пока бензина хватит, на Север, к полюсу, куда зверь не забегал и птица не залетала...

— Вот что мне нужно! — крикнул Чкалов, встал и умоляюще схватил Алешина за руку: — Да... да... батя, возьми меня в полет... Мне своей силы девать некуда... Возьми.

Алешин сконфузился, торопливо:

— Прости, Валерий, рад бы, не могу... Экипаж уже подобран, я не могу же разогнать людей перед самым вылетом... И куда нам двоим, таким...

Чкалов схватил его за плечи, лихорадочно, страстно.

Алешин пытается его успокоить.

— Не могу же я, пойми. Знаешь, как экипаж перебирали: с песочком, чтоб без пятнышка... Валерий.

Чкалов внезапно с угрюмым спокойствием отмахнулся рукой, угрюмо усмехнулся и сказал спокойно и надменно:

— Ладно, ладно... Не это мне нужно...

Отошел к столу, взял бутылку, тем же ровным голосом:

— Выходит, Паша, нету Чкалову другой дороги... Заправим горючего... — медленно наливает стакан и с каждой фразой все тише. — Взлечу над Кремлем... Пятьсот петель подряд... Брякнусь под окном и скажу... — совсем тихо с тоской: — Прости, нету у меня больше ничего.

В дверях на кухню проснувшаяся Ольга испуганно протирает глаза...

Он оглянулся на нее и засмеялся хмуро. С новой холодной трезвостью сказал:

— Глупости все это... С игрушками кончено... Баста... — секунду подумал и прибавил. — Я не знаю, что мне надо, но я знаю: надо что-то большее... Ладно, пока видно, поедем, Лелька, на Волгу... думать будем...

Вокзал. Состав скорого поезда.

На вагонах дощечка: «Москва — Горький».

На перроне суетятся отъезжающие, носильщики.

Ольга с маленькой Валерией на руках, ведет за руку Игоря. Входят на площадку вагона.

Чкалов с ружьем в чехле за плечом, с чемоданами, замешкался на платформе, вытаскивая билеты. —
Неожиданно подбегает к нему запыхавшийся Пал Палыч, тихо, задыхаясь:

— Батя разбился...

Чкалов с расширенными глазами хватает его, трясет... потом, сбросив ружье, бросается бежать по перрону... Брошенные чемоданы... Удивленно оглядываются пассажиры. Испуганная Ольга с детьми, высаживается на перрон, растерянно смотрит ему вслед...
Медленно отходит поезд...

Госпиталь.
На койке батя.
В сознании, важный, спокойный, только лихорадочный блеск в глазах.
За изголовьем стоит Байдуков. Неподвижно положив руки на колени, сидит Чкалов и смотрит на батю.
Через койку сидит стройный, аккуратный летчик с красивым лицом и гладкой прической. Доктор в халате, сестры.
И происходит суровый и странный мужской разговор:
Батя сказал:

— Ты мне смотри, разбойник, как повезут меня, полегче летай, ящика моего не сшиби... — улыбнулся глазами посторонним, пояснил: — Любит он бреющим полетом... В последний раз... Товарища проводить...

Чкалов смотрит на него с суровой тоской в глазах, тихо:

— Глупости все это, батя...
— Конечно, глупости...

Устало прикрыл глаза батя...
Пауза.

— Зря бороду отращивал... — сказал Чкалов.

Батя шевельнул губами в улыбке, качнул головой:

— И не сгорела, холера...

Пауза.

— А ты сгорел...
— Да. Теперь не встану.

Молчание. Вдруг Алешин беспокойно шевельнулся, открыл глаза, приподнял голову:

— Уходите... чужие... — попросил он.

Доктор (прошептав что-то на ухо красивому летчику) и сиделка отошли.
Чкалов вспыхнувшим взглядом встретился с спокойными, печальными глазами незнакомого летчика, но он не встал и остался сидеть у кровати.
Батя заговорил лихорадочно, пытаясь привстать:

— Только машина не виновата... Хорошо шла... Потом обледенела...

— Ну, а ты что ж... Ты... — будто можно еще помочь, торопится Чкалов: — ...Надо назад...

Батя устало, почти равнодушно:

— Да... Саша штурман мне тоже сказал, надо вернуться, и я повернул назад...

Отдыхая, водит глазами по потолку и снова начинает волноваться:

— Потом опять солнце... Оттаяло... И как подумал... Всю жизнь я своего полета ждал, и вот теряю... Тебя вспомнил... (С тоской.) Ведь я ж тоже сокол.

Бессильно опустился на подушки и закрыл глаза.
Незнакомый летчик сказал печально:

— Нужно было твердо возвращаться.

Чкалов с тихим гневом:

— Замолчите... Это не следствие...

— И я опять повернул вперед... — с спокойствием безнадежности сказал батя: — Я знал, что поздно, и летел... Летел...

— Уж лучше сразу вперед... — простонал Чкалов. — Что ж ты метался, батя...

— Да, — бесстрастно сказал батя, — зря я тебя не взял... — метнулся головой по подушке. — Да не в этом дело... В характере у меня Чкалова нехватало.

Чкалов с дрожащими губами, пригнувшись к его лицу, с выражением страсти отчаяния, почти шопотом:

— К чортовой матери Чкалова... Нельзя на характер свой ногой наступать, он отомстил, батя...

— Да... — сказал батя.

Молчание.
Егор спросил:

— А парашют?

— Я приказал выброситься Белякову и пилоту...

— А сам... — воскликнул Чкалов.

Алешин торопливо, волнуясь:

— Я бы прыгнул, обязательно прыгнул... Но ведь машина не виновата, это я... Я сам... И я не мог... Я должен был попытаться спасти ее.

Чкалов крикнул с болью:

— Да ведь так же я мог когда-то, но ты, ты... Нас учил, а сам, как мальчишка, как бывший Чкалов... — задохнулся в ярости отчаяния: — Нельзя умирать... побежденным.

— Товарищ Чкалов... — мягко окликнул его летчик — Нельзя же так... Надо уважать...

Он остановился и кончил взглядом строгим и печальным Чкалов вскочил и, подойдя вплотную, клокоча от гнева и горя, сдавленным голосом:

— Что уважать, говорите... Смерть? — исступленно: — Ненавижу, презираю, плюю на нее, поганку.

Летчик невозмутим, и Чкалов кричит, теряя самообладание:

— Уходите отсюда... Потом будете церемониал разводить... Здесь товарищи прощаются.

Летчик смотрит ему в глаза, спокойно, грустно:

— Я уйду, только, пожалуйста... — просит он. — Тише.

Наклоняется к полу.
Чкалов оглянулся:

— Факельщики... — весь трясется он, слеза ползет по щеке.

Медленно, выгнутая костылем, уходит спина летчика.

— Что ж это он... — бормочет Чкалов, увидев это, и в смутном сознании вины отмахнулся рукой:

— Морда у него какая-то обтекаемая...

Наклонился к бате, в лицо, глухо, сурово:

— Умереть спокойно не дадут...

— Мне спокойно... — сказал батя, задыхаясь. — Открой окно.

Чкалов выпрямился, подошел к окну, распахнул его и так застыл на минуту, скрывая лицо...
По щекам его бегут слезы...
Легкий ветер надул занавеску, как парус
На еще голых ветках березы пучечки крошечных листьев...

— Не так жизни жалко... А жалко, что летать больше не буду... — едва слышно сказал батя.

Одна сторона крыши ярко блестит на солнце, другая, не крашенная, темная.
Чкалов порывисто обернулся к койке.

— Слушай, батя, — сбивчиво и торопливо заговорил он, подходя к бате.

Непонятно, слышал батя или уже в бреду проговорил хрипло:

— Только машина не виновата... Хорошая машина... Долетит...

Глаза его закрыты, он дышит порывисто и тяжело, кажется, что умирает.

Чкалов хватает его за руку, будто хочет удержать...

— Погоди... Погоди... — торопится он досказать (утешить).

— Слышишь ты меня? И умирать можно так, чтоб с тобой эта жизнь не кончилась... Не тоскуй, батя, я полечу... В твой полет полечу.

Батя вдруг затих и открыл глаза...

— Может, я все испортил... Не разрешат теперь...

И лихорадочно быстрый обмен взволнованных реплик:

— Ты Сталина попроси... Он поможет...

— Добьюсь, батя, полечу...

Алешин молча посмотрел на него и закрыл глаза:

— Ну... Поцелуй... Я еще о себе подумаю...

Чкалов наклоняется, целует его в губы.

— Вот еще что... Ты с собой Егора возьми и непременно штурманом Сашу. Я его не послушал. Он тебе нужен... — постарался улыбнуться, с трудом поднял руку и погрозил пальцем.

— Смотри.

— Даю слово исполнить, батя... Прости.

Отошел. К нему подошел попрощавшийся Байдуков.

— Мне нужно сейчас же найти Белякова, ты знаешь его! — взволнованно хватает его за руку Чкалов.

— Пойдем, он здесь.

Они выходят в коридор.

Летчик с костылем...

Чкалов растерянно оглянулся на Байдукова и, поняв, порывисто подошел к летчику:

— Простите меня... — тихо сказал он. — Я плохо говорил о вас.... Ради бати, простите...

Летчик берет его за руку, спокойно:

— И я ради бати... Лучше поговорим о полете...

Чкалов вспоминает:

— Да, да... — сжимает его руку и хватает за руку штурмана. — Лететь.

Квартира Чкалова.

Сидит Чкалов над чистым листом с пером в руке.

Пригнувшись, мучительно ерошит волосы. На лбу капельки пота, в огромном напряжении, словно неграмотный перед письмом, шевелит губами, перекладывает и сжимает в пальцах ручку.

Аппарат отъезжает и раскрывает стоящих по бокам от него Белякова и Байдукова. Хрустнула ручка и сломалась пополам.

— Не могу... — тяжело вздохнул Чкалов и повел на них беспомощными глазами.

— Нету у меня таких слов...

Подвигает бумагу Белякову.

— Пиши ты, Саша, ты профессор... Мозговат...

Беляков подумав:

— Я думаю так...

Оглянулся на товарищей:

— Проработав детально материалы и план перелета через Северный Полюс, мы обращаемся к вам, товарищ Сталин...

Чкалов с мучительно сжавшимся лицом, замахал на него руками:

— Разве такие слова нужны... Ты не из чернильницы слова вытаскивай... Лучше ты, Егор, ты писатель... Попробуй.

Байдуков схватил бумагу и быстро присел к столу.

— Великий вождь и учитель народов...

— Сильнее, сильнее нужно...

Не выдержал Чкалов, оглянулся в бессилии выразить, кричит:

— Ольга...

Входит Ольга с маленькой Валерией на руках. Чкалов подбежал к ней, взял у нее девочку и подталкивает к столу.

— Садись, пиши... Ты баба... Сердцем пиши, понимаешь... Русским языком пиши.

Прижимая к себе девочку, помогая ей лицом, замирает от ожидания:

— Ну.

Ольга с пером в руке произнесла по-женски сердечно:

— Дорогой товарищ Сталин.

— Погоди... Погоди... — замотал он головой и зажмурился...

И вдруг, открыв блеснувшие уверенным чувством глаза, словно схватывая найденное слово, ткнул рукой:

— Пиши... Отец.

И сразу бравурная музыка. Короткий и стремительный монтаж непрерывных наплывов. На секунду мчится самолет с надписью: «Сталинский маршрут». (Рев мотора прорезал музыку.)

Сразу же он застывает, превращаясь в газетное фото. Тотчас смывается потоком крупных газетных заголовков о перелете. Телеграмм, сообщений, статей. (Музыка.)

Ротационные машины печатают газеты с фотографиями героев на всех языках СССР.

Самолеты на острове Уд...

Тройка у машины...

В толпе народа...

Большие портреты на домах Москвы и Ленинграда.

Живой кадр (хроника) триумфального проезда по Москве под бумажным снегопадом (отдаленный, но мощный крик толпы вплетается в музыку).

(Хроника.) Проезд по улице.

(Хроника.) Снова едут машины, забрасываемые цветами, летучками.

И уже это газетное фото. И на этом потоке печатной славы вспыхивают буквы телеграммы:

«Чкалову, Байдукову, Белякову.

«Примите братский привет и горячие поздравления с успешным завершением замечательного полета. Гордимся вашим мужеством, отвагой, выдержкой, хладнокровием, настойчивостью, мастерством. Вошли в Центральный Исполнительный Комитет Советов Союза с ходатайством о присвоении вам звания героев Советского Союза... Крепко жмем вам руки. Сталин, Молотов, Орджоникидзе, Ворошилов, Жданов...»

Музыка.

Гром толпы переходит в широкий разлив музыки (вальсовая тема), шумного томона, выкриков, смеха, многих веселых голосов...

Крупный план бурно и радостно хохочущего Чкалова.

Он, склонившись из-за спины деда Ермолая, крепко обнимает и тормошит старика.

— Мы волжские, слышь, земляки мы! — побагровев выкрикивает гордый Ермолай, уходя в глубину, вертит головой и во всю свою старческую силу:

— Василево на Волге небось слыхали!

У Чкалова пир. Длинный, загруженный уже расстроенным изобилием стол.

В этом многоголосом шуме звуки вальсовой темы.
В глубине, вокруг всего стола намечается плавное движение танцующих пар.

Уже из глубины кадра Чкалов, оставив деда Ермолая, медленно идет через толпу — счастливый и радостный хозяин.

Характерное для Чкалова пестрое разнообразие профессий и положений собравшихся здесь людей: летчики, инженеры, артисты, дворник, писатели, земляки, орденоносцы и просто простые люди... Среди них знакомые лица всех значительных и незначительных персонажей этой картины.

Он идет среди них, наслаждаясь... Чокнулся на ходу протянутым ему стаканом.

Наклонившись, подмигнул и шепнул что-то задорно засмеявшемуся Егору.

Звучнее и чище тема вальса.

В первый раз он, Чкалов, проходит перед нами в ничем невозмутимой и зрелой радости.
Остановился у стены с довольной ухмылкой.
Стремительное и плавное кружение танцующих пар...

Движением счастья... Ветром проносится смеющаяся Ольга... Нарядная, помолодевшая, наконец, счастливая и спокойная Ольга...

Она увидела его... Смеется... Остановившись, легко и нетерпеливо пробирается сквозь несущийся круг танцующих...

Подбежала к нему, прижалась, сияющая, шепнула:

— Как хорошо... Верно. Сегодня будто и вправду наша свадьба...
Довольный, смеется Чкалов. И, переводя дыхание, тихо смеется она:

— Я даже боюсь. Я бы хотела, чтоб все вдруг так остановилось...

— Ну нет, — смеется Чкалов, шутливо. — Попробуй самолет остановить в полете, — он упадет... — обхватывает ее. — Двигаться, двигаться.
Увлекает ее в круг танцующих...
Кружатся Чкалов и Ольга.

И когда, приостановившись, плавно покачиваются они перед новым кругом...

— Я рада... — успевает шепнуть она... — Что все уже кончилось... Я так устала за эти дни, будто вместе с вами летала...

И снова поворот, они плывут...
Их закрывают несущиеся пары...
Панорамы от танцующих к столу, на затихающий вальс наслаивается застольный шум.
Дед Ермолай разошелся, придерживая за рукав сидящего рядом народного артиста-орденоносца, и, не удовлетворяясь одним слушателем, он старается всех перекричать:

— Это я же его на правильный путь поставил... Турнул его в Волгу. Плыви, говорю, выбирайся к берегу.

— Ну да, ну да... — слушает артист.
Шумит на весь стол Ермолай:

— Он же мне тогда, подлец, всю рыбу упустил.
Заливается мелким старческим смехом. В это время Пал Палыч передвигается на свободный стул и, потянув артиста за рукав, с вежливым достоинством говорит:

— Вы послушайте, товарищ народный артист... — и увлекаясь и повышая голос, — ... как было дело. Я ему говорю: брось ты, Валерка, фортели. Разве тебе для того жизнь дадена?

— Ну да, ну да... — кивает головой обернувшийся к нему артист.
И снова на постепенно возникающих сквозь застольный шум звуках музыки плывет панорама...

Улыбающийся Беляков играет на рояле... Несутся веселые пары...
Чкалов и Ольга танцуют. Он обнял ее за плечи, оба с улыбкой смотрят на танцующих... Она тихо засмеялась...

— Как смешно... Я прочла на карте, что залив, который вы перелетели, называется залив Счастья...

— Верно... — усмехается Чкалов. Задумчиво улыбаясь, смотрят.

— А помнишь, я говорила... Не унывай, когда-нибудь и мы заживем, как следует...
Чкалов оглянулся на нее, снова сжал ее плечи.

— Теперь-то я знаю, как следует. — Глаза ее задорно вспыхнули. — Пойдем, выпьем за это.
Вскакивает, увлекая ее...
Широко раскинув руки, устремляется на танцующих.
Увлекает весело смешавшуюся толпу за собой к столу...
Гости, толпясь, окружают стол, идут по рукам стаканы, бутылки.

— Наливай, Егор, — многозначительно кричит Чкалов.

— ...Завтра на нарзан переходим.
И так же многозначительно поднимая бокал, смеется Байдуков:

— За славное окончание Сталинского маршрута! — опережая Байдукова, кричит из толпы гостей народный артист...

— Обожди... Обожди... Сталинский маршрут еще не окончен, — подымает руки Чкалов. И, снова охваченный радостным одушевлением, Чкалов кончает тост: — За бесконечное продолжение Сталинского маршрута. За будущий перелет.
Аплодисменты. Крики гостей.

— Куда? — несется из толпы.
Снова слушает Ольга.
Группа заинтересованных гостей. Оживленное движение и разговоры... Некоторые, возбужденно перешептываясь, кивают головой на Пал Палыча. Он движется среди них гоголем.
Под любопытным взглядом окружающих он отводит в сторону народного артиста.

— Только вам по секрету скажу... подготовка идет на полный ход. В новый перелет летим.
Пронзительный звонок телефона в одной из соседних комнат. И тотчас через кадр, торопливо раздвигая встречных, с радостно возбужденным лицом проносится Чкалов...
Замирает Ольга.
Пал Палыч бросается из кадра вслед за ним.
Кабинет Чкалова... С тем же лицом радостного ожидания он слушает телефон:

— Да, да, я...
Вся комната заполнена бумагами, приборами и материалами подготовки к большому перелету. На полу большая карта полярного бассейна, через Северный полюс к американскому материку прочерчена линия предполагаемой трассы перелета...
Внезапно лицо Чкалова меняется...

— Как, экспедиция на Северный полюс!.. А мы...
В кабинет тихонько протиснулся Пал Палыч, слушает...

— Как не разрешили... Но ведь нам звонили о разрешении из Совнаркома! — кричит растерянный Чкалов в телефон и медленно, темнея лицом, все тише и тише...

— Да, да... Ошибка...

Медленно вешает трубку. Стоит неподвижно, молча..
Молча смотрит на него Пал Палыч.
Из-за стены глухо доносится шум, смех, музыка продолжающегося в других комнатах веселья...

— Значит, нам не доверили, Паша... — глухо сказал Чкалов.

И тотчас взрывается Пал Палыч...

— Нам не доверили. Обожди, мы все вверх дном перевернем, мы до Совнаркома дойдем... (Угрожающе.) Кто не доверил, говори, кто?..

— Сталин, — тихо сказал Чкалов.

— А-а..

Пал Палыч притих на секунду. Пауза.
Поморгал глазами и тотчас с такой же убежденностью:

— Так чего ж ты шумишь? Правильно. Ты сам подумай, кто ты теперь. Герой Советского Союза. Твои портреты на улицах вешают... Ты для народа праздничный человек. Да теперь нам зря вздохнуть не дадут, не то что головой рисковать... Не-ет теперь нам не дадут разрешения...

Чкалов взволнованно прошелся по кабинету, ероша волосы, с беспокойством, тоской:

— Погоди, Паша, вот меня в партию приняли, значит во сколько раз я лучше жить и работать должен... Должен, — с силой повторил он. — А если нет у меня этого перелета... как мне жить, что же мне делать, Паша?

Пал Палыч неуверенно:

— Ну, значит будет всякая партийная работа...

— Летать — вот моя партийная работа! — горячо вырвалось у Чкалова.

Пал Палыч помолчал, потом, меняя тон:

— Слушай, Валерий Павлович, ну, скажи ты по совести, чего нам нехватает? Квартиру тебе новую дали... Слава у нас какая — ордена, звания...

С вспышкой прежнего Чкалова Валерий рванул крючки на воротнике гимнастерки:

— ... Все возьми, мне ничего не надо, только дай мне еще в этот полет слетать.

И вдруг Пал Палыч, дрожа от негодования:

— Ну, Валерий Павлович, так теперь и я тебе правду скажу... У тебя голова закружилась... Куда ты вздумал лететь... Невозможное это дело, все знают, а молчат, и я молчал. Один товарищ Сталин тебе правду сказать не побоялся... И еще я тебе скажу... — голос его задрожал:— ... Пал Палыч заправил горючее, мотор работает и весь спрос. А ты интересуешься как у Пал Палыча сердце работает, когда на такое дело тебя провожает?

Пал Палыч отвернулся и наткнулся глазами на Ольгу. Она стоит у двери, слушает.

— Вот она тебе это лучше скажет... — ткнул рукой Пал Палыч в ее сторону и вышел из комнаты.

Из открытой двери негромко, издали, пронеслась тема вальса...

Словно бы выдавая неудержимую радость, охватившую ее, Ольга прикрыла дверь.

Короткая пауза.

— Значит, это не ты, а другие летят? — спросила она, сдерживаясь.

Он бросил отчаянный взгляд на карты, груды чертежей, будто на уже мертвые обломки кипучей работы, глухо выдавил:

— Я просил тебя не входить пока в кабинет... — с злым отчаянием:— И вообще... Не вмешиваться в мои летные дела.

— А причем здесь ты? — спокойно и чуть насмешливо удивилась Ольга. — Я интересуюсь летными делами других...

Он растерянно бросил на нее беспомощно-жалобный взгляд... Ничего не сказал, тяжело зашагал по комнате...
Она спокойно прислонилась к стене, с сдержанным интересом оглядывает сметы подготовки к перелету, смотрит на карту, на черную линию через Северный полюс к Американскому материку...
Чкалов, опустив голову, неподвижно стоит у стола, перед ним глобус...
Еле слышно из-за стен звучат музыка, веселые голоса...
Чкалов тронул рукой глобус...

— Хм... Действительно, остров Удд... залив Счастья...

Неопределенно усмехнулся он и покосился на Ольгу.
Она молчит...
Тогда он, взяв в обе руки глобус, присаживается в кресло, раздумчиво поворачивает его...

— В самом деле, Валерий Павлович, ведь живешь ты хорошо...

По глобусу линия его перелета через всю Европу.

— ... слетал ты в Париж..

Повернул глобус в другую сторону, жирная петля вокруг всей Азии...

— ... на Удд слетал...

— На остров Чкалов... — поправляет Ольга.

— Н-да...

Усмехается, задумчиво покачал головой:

— Остров Чкалова, в заливе Счастья... В самом деле, Лелик, чего мне нехватает! Куда мне еще лететь? Можно ж и на земле хорошо жить...

— Конечно, можно... — даже растерялась немножко Ольга (несколько потише):

— Инструктором, что ли... Что ж... Это даже спокойнее.

— Конечно, спокойнее..

Живо подхватывает Ольга, замирая в смутном и робком волнении. Подходит к нему:

— И знаешь, Валерик, дети подрастают... Скоро учиться начнут... Игорек...

Смеется, еще робея своей радости, притронулась к глобусу:

— Понимаешь, просто бредит, Азия, Америка... — Озабоченно: — Вот только глобус немного испортил...

Из-за стен, будто очень далеко, запел сильный мужской голос:

— Ну да...

Еще потише — рассуждает Чкалов:

— Детишками, конечно, займусь и вообще... — уныло поворачивает глобус,— могу географией...

Молча смотрит на чистое от линий западное полушарие, положив на него руку, тихо:

— Вот тут у меня нет..

И тотчас с угрюмой решимостью:

— Да и просто в отставку можно... На пенсию...

Ольга настороженно примолкла, смотрит на него:

— Ну... Зачем же совсем бросать, можно и полетать немножко...

С легким беспокойством, неуверенно сказала она.

— Что уж там... Немножко... — Уныло смотрит на глобус. — Уедем на Волгу...

И медленно опускаясь всем корпусом, он с тоской произносит нелепо:

— Капусту буду сажать...

И, наклонившись, засовывает глобус под стол... И так, опустившись всем телом, остался сидеть.

В то время, как постепенно потухает Чкалов, нарастает ловущая сила песни вдали.

Ольга секунду смотрит на него, широко открытыми глазами.

— Валерий! — окликает. — Лучше летай... — тихо выговаривает она, порывисто нагибается, берет глобус и ставит его на место, на стол, в этом движении овладев собой, продолжает решительно и твердо: — И я просто не понимаю, как можно так терять себя от первого же препятствия: ты должен лететь в этот перелет.

Теперь уже Чкалов растерянно вскинул голову, смотрит на нее:

— Ты что?.. — тотчас уныло усмехнулся: — Ну да, говоришь, а самой страшно...

Ольга:

— Я не боюсь...

Звонко дрогнул ее голос.

— Когда я знаю, что ты сильный, смелый, мне просто приятно немного похныкать. Я ведь женщина...

Он, удивленно глядя на нее, начинает смеяться, в глазах его вспыхивает веселая угроза:

— Не надо, Лелька... Ну, что ты говорила о счастьи...

И вся натянувшись как струна, с неожиданной нервной силой, крикнула она:

— Я разлюблю тебя, если ты перестанешь летать!.. Я люблю орла, вот мое счастье, а ты думал, что я канарейка. Нет, всю жизнь я летала с тобой, я испытывала твои самолеты, падала и разбивалась с тобой, трое суток без сна, без отдыха, в туманах и бурях неслась я с тобой на Восток...

Пораженный Чкалов глядит на нее.

— А что этот перелет труднее, ты понимаешь?.. — с какой-то даже веселой жестокостью крикнул он ей.

— А если ты откажешься от него, если ты откажешься от себя, я брошу тебя, слышишь ты, брошу.

Чкалов с бурной нежностью обхватывает ее:

— Спасибо тебе, спасибо.

— Сейчас же садитесь и снова пишите ему, просите, добивайтесь...

Бежит к двери:

— Я сейчас же позову Егора и Сашу... — еще раз оглянувшись, смеется...

— Разве ты можешь быть счастливым иначе!..

В открытую дверь хлынул вальс. Она закрыла дверь, бессильно прислонилась к двери и заплакала...

В прохладной комнате полутемно, в окна просачивается слабый свет уличных фонарей... Как бы фосфоресцирующая прозрачная темнота...

И нестерпимо, будто всю комнату затопляет, растет вальс. Так, что кружится голова, так, что сердце замирает от счастья.

Она медленно проходит через комнату.

Кремль.

Отдаленный звон курантов на Спасской башне Кремля.

Кабинет в Кремле.

Прикрытый абажуром свет настольной лампы... Остальная часть комнаты тонет в сумраке... У открытого окна стоит Чкалов. За окном ночь. Силуэты башен.

Сталин в глубокой думе... По временам он ходит по комнате, уходя в сумрак... И в этом звуке ровных шагов, в паузах раздумья, в том, как негромко звучат их голоса — глубокая значительность этого разговора.

Чкалов страстно:

— Да, товарищ Сталин... Вы сказали мне: дольше жить, чтобы больше летать. Вы указали мне путь... Вы... Почему же теперь хотите отнять его у меня? Сто лет летать, сказали вы мне. А жизнь коротка, а ведь летная жизнь еще короче.

Входит в кадр Сталин, с пристальной задумчивостью вглядывается в Чкалова.

— Оказывается, я виноват, что Чкалову не сидится на месте... Что Чкалову в Америку хочется лететь. Разве жизнь измеряется годами? — тихо спрашивает он и медленно, словно бы думая вслух, говорит: — Можно совершить один такой перелет, который останется жить триста лет, он один будет стоить трехсот лет жизни...

Чкалов молчит, взволнованный.

И тем же ровным голосом прибавил Сталин:

— И потому, что ваш перелет именно такой перелет, мы хотим иметь твердую уверенность в его успехе.

Остановился перед Чкаловым, пытливо:

— Есть ли у вас такая уверенность?

Чкалов выпрямился, почуя надежду, сказал торопливо:

— Мы готовы к полету, товарищ Сталин, мы все продумали, все предусмотрели. Поверьте мне, как летчику: здесь нет слепого риска.

— Я, конечно, не такой специалист в вопросах авиации, как вы, товарищ Чкалов, но я также не привык верить на слово...

Сталин отходит, повернув выключатель.

Свет нескольких ламп вырывает из сумрака другой длинный стол, стоящий в глубине комнаты, заваленный папками материалов, схем.

Большая карта полярного бассейна с намеченной трассой перелета и схемами его обслуживания...

— И вот видите, — продолжает Сталин, перелистывая материалы. — Из-за вас мне пришлось потревожить очень многих товарищей... — делает несколько отметок карандашом и после паузы поднимает голову, смотрит на подошедшего Чкалова.

— В общем, каждый из них в своей области подтверждает, что проект вашего перелета хорошо продуман и теоретически выполним... — с легкой усмешкой подчеркнул: — теоретически... По той простой причине, что история не знает такого перелета...

Чкалов сказал серьезно:

— Весь наш народ пошел дорогой, которой не знала история. Мы привыкли не бояться этого, товарищ Сталин.

Сталин усмехнулся:

— Зачем бояться? Но учитывать надо, что даже такие технически передовые страны, как Америка, не отваживаются на такой перелет.

Чкалов порывисто:

— Товарищ Сталин, у нас есть машина, лучшая из всех существующих для дальнего перелета... Зачем нам оглядываться на Америку?.

— Нет, товарищ Чкалов, надо оглядываться... И когда вы прилетите в Америку, хорошенько оглянитесь... Когда хочешь обогнать, обязательно надо оглядываться.

Пауза. Опершись руками о край стола, Сталин склонился над картой перелета, задумался:

— Мало мы еще знаем о погоде, которая ждет вас в Арктике... — сказал он с тревогой. — Мало еще метеорологических станций...

Карта. Советская Арктика в точках станций и зимовок. Северный полюс, отмеченный знаком папанинской группы.

Чкалов поспешно сказал:

— ... Их у нас больше чем на всем остальном полушарии. И теперь, когда Папанин на полюсе... Мы так глубоко ворвались в Арктику...

Сталин оглянулся на Чкалова.

— Это облегчит перелет через полюс...

— Еще бы, товарищ Сталин! — живо воскликнул Чкалов.
Сталин лукаво, прищурившись:

— Значит, все-таки мы не так плохо сделали, что не пустили вас сразу лететь, а сначала послали экспедицию на полюс?
Чкалов:

— Да, товарищ Сталин.
Замолк, потом смущенно и тихо произнес:

— Мы не поняли сперва...
Сталин снова задумчиво прошел по комнате...
На минуту воцарилось молчание.

— Вот вы, товарищ Чкалов, работаете летчиком-испытателем, и вам доверяли драгоценные машины... А ведь это тоже испытательный полет... — сказал Сталин. — Весь мир будет следить за вашим самолетом — на что способны большевики со своими пятилетками.

— Понимаю, товарищ Сталин, — тихо сказал Чкалов.
Сталин остановился у большой двери на балкон. Внизу, под кремлевским холмом, мерцает белоснежная панорама ночной Москвы. И задумчиво вглядываясь в нее, очень негромко говорит он:

— Люди и заводы, которые создали вашу машину и подготовили ее к полету... Вся наша техника, авиация, наука...
Порывисто указал на карту.

— Жизнь и работа вот этих людей за этими бесчисленными огнями... И не только они... Кровь, пролитая в долгой борьбе, годы страданий и труда всего нашего народа сделали возможным такой перелет...
И не только Чкалову, а как бы взвешивая всю тяжесть решения:

— Вот что мы должны доверить вам пронести перед всем миром в этом перелете...
Потрясенный Чкалов опускает голову:

— Да, товарищ Сталин, — тихо говорит он.
Долгая пауза.

— К такому перелету мы не готовы... — еще тише произнес Чкалов, наконец.
Тогда Сталин сказал весело и решительно:

— Вот теперь, когда вы понимаете это, я уверен, что вы готовы к нему...
Чкалов поднимает вспыхнувшее лицо.
Сталин, улыбаясь, протягивает ему руку.

— Пусть будет по-вашему, товарищ Чкалов.
Чкалов обеими руками схватил, встряхнул руку Сталина и так, крепко сжав ее, не выпустил ее и замер, не умея сказать:

— Нет, вам, летчикам, ничего не страшно...
Бьют куранты на Спасской башне.
Бой курантов переходит в шум моторов.
От Кремля на общий план Москвы отлетает самолет.

Проплывает Кремль, превращаясь в маленькую точку.

Самолет проплывает над Московским стадионом.
Виден уходящий канал Волга — Москва.
Самолет пролетает над индустриальным пейзажем. Дымящие трубы.
Пролетает дальше над большим строительством.
Самолет проплывает над большими совхозами.
Летит самолет над лесными массивами.
Клубятся внизу облака, тянется туман, закрывающий землю. Самолет то появляется, то исчезает.

Вырвался самолет из облаков. Виден все увеличивающийся морской берег. Скрывается земля, и самолет проплывает над морским простором.

Летит самолет, окруженный облаками, через прорывы в облаках видна черная бугристая гладь Ледовитого океана.
Видны белые пятна льдин.
Огромный сектор однообразной бесконечной ледяной пустыни. Летит самолет, рассекая пространство.
Летит самолет над Арктикой, окутанный белыми вихрями пурги.
Клубятся облака. Тянется туман.
Летит самолет. Свист снежной метели. С трудом пробивается вперед.
Пурга. В прорывах белой метели — лед, торосы. И как формула полюса, сразу знакомая всем, стоит черная палатка с буквами «СССР», флагшток, с двойным стягом: герб страны, портрет Сталина.
Около палатки в сугробах бегут четыре маленькие фигурки, будто медвежьи, в полярном платье.
Четверка папанинцев замерла, глядя в небо. В руках у каждого револьвер.
Над ними нарастает гул самолета.
Папанин кричит в восторге и огорчении:

— Идут над нами, братцы, и не видать.
Летит самолет, но пурга скрывает его.

— Братцы, милые. За них, за родину, за Сталина — ура-а!
Кричит Папанин.

— Урра-а! — дружно подхватили остальные. И, вытащив револьверы, салютовали выстрелами самолету.
Слышен удаляющийся рокот самолета.

Кабина самолета.
Рука Белякова записывает в журнал:

«19 июня 5 ч. 10 мин.».
Беляков, откладывая ручку, берется за приборы. Бурчит с досадой:

— Ну и местечко — ни севера, ни запада, ни востока, на все стороны — юг.
Аппарат двинулся и проезжает мимо спящего Чкалова.
Тишина. Почти проза полета. Только слышен далекий гул мотора. Аппарат подъезжает и останавливается у сидящего за штурвалом Байдукова.

Чкалов открыл глаза, потянулся и вдруг вспомнил:

— Скоро полюс.
Беляков невозмутимо, как пассажиру, проспавшему станцию:

— Полюс уже проехали..
Чкалов вскакивает, как ужаленный, орет:

— Что ж вы, сволочи, не разбудили?

— График, — спокойно отвечает Беляков.

— А ну вас с графиком... — Чкалов хватает маузер, подбегает к окну и разряжает его в открытое окно кабины. Сидящий за штурвалом Байдуков, оглянувшись на звук выстрела:

— Что ты палишь?

— Полюс! — кричит Чкалов.

— И попал? — смеется Байдуков.

— Ладно зубоскалить...
Бросается к Белякову:

— Сашка! Записывай радиограмму — всем, всем...
Беляков записывает. Чкалов патетически размахивает руками:

— Вот полюс. Пуп земли... Нет, пиши неприступная точка, к которой страстно стремились Амундсен, Седов, Пири... Но что сделал ты с гордыми судами, которые дерзали путь прямо в твое сердце и не вернулись больше домой? Сколько лишений и страданий дарило ты человечеству, о, бесконечно белое пространство! Но за то ты узнало и тех, — это я про папанинцев, — что сумели поставить ногу на твою непокорную выю... Нет, пиши — шею... Неприступный полюс остался позади. Точка. Чкалов, Байдуков, Беляков... Ну прочти, как получилось.
Беляков читал:

— Москва, Кремль, Сталину. Прошли полюс. Все в порядке. Чкалов, Байдуков, Беляков.
Чкалов опешил. Смотрит на него.

— Ух, ты... — качнул головой. — Здорово!
Секунду переживает, затем схватил и трясет его любовно.

— Да ты не профессор, Саша, ты поэт! — И радостно хохочет.

— Подожди, подожди!.. — серьезно говорит Саша, — Посмотри... — Протягивая ему бумажку с показателями погоды: — Погода табак. Всюду туман, циклоны бродят...
Чкалов читает, ворчит сердито.

— Тоже шляются...
Саша:

— В Канаде обещают грозовой фронт.
Чкалов совсем рассердился.

— Полюс неприступности. Грозовой фронт. Слова у тебя все красивые, а на самом деле — дрянь. (С сердцем.) Обходить... Еще расход бензина.
Отходя, сверкнул глазами на Сашу:

— Тоже мне поэт.
Идет к пилотскому месту. Егор уже встречает его тревожным лицом:

— Смотри... Начинается...
Окно кабины в коросте ледяных пятен.
Через окно видно крыло, покрывшееся коркой льда.

Торопливо протискиваясь на место пилота, Чкалов кричит сменившемуся Егору:

— Давай скорей давление на антиобледенитель. (Берется за управление.) Я пойду вверх. Буду бороться высотой.
Егор уже усиленно качает насос антиобледенителя.

С ровным гулом несется самолет. Странный и грозный небесный пейзаж вокруг.
Массивные, словно снежный хребет, облака по бокам.
И самолет проходит между ними, как в ущелье.
Черная масса циклона с огромной быстротой несется на аппарат.
Самолет нырнул в нее, в кадре сразу темнеет... Свист вихря заглушает слабенький звук мотора.
Черную кашу клубящихся обломков прорезывает колоссальная молния. И крошечная — рядом с ней — точка самолета вдали, метнувшись к краю, летит вверх.
Запись в журнале:

«23 ч. 10 м. Приближаемся к Канаде. Обошли циклон. Машина выдержала. Уходя от обледенения, идем на высоте 4000 метров.»

Кабина. У штурвала утомленный и хмурый Чкалов...
Егор спит на баке.
К Чкалову подходит Саша с кислородной трубкой в зубах, протягивает ее Чкалову:

— Подыши...
Чкалов качает головой:

— Надо экономить кислород. Дальше может быть хуже... Нехватит... Один баллон выбыл. (Помолчал.) Погода?..

— Все то же...
Чкалов невесело:

—Прогуляйся, Саша, по станциям, послушай, что мир думает...
Саша уходит.
Присев у радиоаппаратуры, медленно ведет регулятор репродуктора. И вот, быстро сменяясь и наплывая друг на друга, проходит хаос разноязычных голосов, всплески оркестров и неожиданно знакомых и коротких звуковых портретов: сквозь английское непонятное, немецкое, шведское бормотание прорывается: Чкалов, Байдуков, Беляков — обрывки русской речи:

— ...и мы обещаем, товарищ Чкалов...
Вскрики скрипок и вдруг далекая волжская песня, на ее фоне отчаянный старческий тенорок:

— Эй, Волька. Это мы, василевцы...
Чкалов прислушивается, сидя у штурвала:

— ...Наши опасаются, как что... Ты лети, да поглядывай, слышь, Во-олька!
Смеется Чкалов, слушает, тихим басом подтягивает песню, присоединился задумчивый голос Саши, и сразу за окриком Ермолая, на уплывающей песне, тихий голос интимно, как с глазу на-глаз.

— Ты только, Валерий, о нас не думай, лети спокойно...
Саша у приемника:

— ...Егорка покапризничал немного, не хотел умываться. Мы все тебя целуем, и почти не думаем о тебе Ты все-таки поберегись немножко...
Короткая печальная каденция скрипок откуда-то и снова чье-то непонятное бормотание «Чкалов, Байдуков» на французском, шведском, английском... Отрывок джаза...

— Вернись назад, Саша, — крикнул Чкалов.
Громко вырвался гортанный кавказский голос: «Гайди марджос Чкалов, Байдуков, Беляков...» И тотчас же по-русски: «Мы гордимся и крепко верим...» И вдруг снова женский голос тихо:

— И если ты меня услышишь, Егор...
Спит Егор.

— ...девочка давно спит... И мы совсем не беспокоимся... До свидания.
Голос Чкалова:

— Эй, Егор, проснись, жена зовет...
Вскочил Егор:

— Где жена?..
И вместо голоса жены из приемника слышится гнусавый голос английской речи.
Наплывая, звучит волжская песня...
Егор, напевая, поднимается, идет сменять Чкалова. Пробравшись на пилотское место, бросает:

— Надо бы масла подкачать...
Чкалов качает насос, пробует подтягивать, но тяжело.
Звучит далекая песня, подпевают товарищи.
Кончил качать, в изнеможении прилег на бак, протянул руку к Егору за кислородной трубкой... Глотнул несколько раз с наслаждением...

Тихо поют товарищи...

— Чорт возьми! — говорит он тихо, улыбаясь. — Живешь и не замечаешь, как приятно дышать.

Быстрый отъезд аппарата от Чкалова с коротким наплывом на...

Общий план удаляющегося самолета.

Ледяная пустыня. Летит маленький самолет, скрывается в даль, но над диким безлюдием продолжает звучать разноязычное бормотание. Отдаленные звуки музыки. Из толкучки этого радиофестиваля над Арктикой знакомый голос:

— Это я, Пал Палыч, за мотор я спокойный... А вот, что у вас с погодой, не понимаю... В Москве у нас жарища...

Ледяная пустыня.

И еще раз тихий женский голос:

— И знаешь, Саша, за тебя мы, ну вот ни столечко не беспокоимся...

Далекая и грустная каденция скрипок еще откуда-то.

Запись в журнале:

«20 июня, 0 часов 15 минут летим над Канадой. Высота 5300, но облачность не уменьшается. Впереди горная цепь до 1800 метров, придется и дальше итти на пяти тысячах, а кислорода нехватает»...

Чкалов, увидя падающего со стула Сашу, с трудом держась на ногах, бросился к нему, поддерживает за плечи безжизненную фигуру Саши у радиостанции. Саша тянет руку к кислородной трубке.

— Один глоток...

Чкалов качает головой:

— Нельзя, Саша, все, что осталось, — Егору...

Саша делает усилие работать. Чкалов наклоняется к его лицу с ласковой шуткой:

— Э... э... А ты не таксй уж молодой, Саша...

Посиневшие губы, резко очерченные морщины у Белякова:

Слабо улыбнулся:

— Очень скучно.

— Принимай, дорогой, принимай... Что там.

— Сан-Франциско — туман. Сиэттли — туман... Анкорджи — туман...

Чкалов:

— Двигайся медленней... Тяжело... Выматывает...

Саша поднимает к нему глаза:

— Америка спрашивает чем встречать... Что любит Чкалов...

Чкалов с гримасой упрямого напряжения:

— Отвечай — музыкой... Чайковского...

С пилотского моста, тревожно обернувшись, кричит Егор. Его заглушает мотор через открытое окно. Он задвигает обледеневшее окно, пробует очистить рукавицей, кричит во все горло:

— Валерий!

Пытается финкой очистить лед с окна.

Через окно видно крыло, покрывшееся налетом бугристого льда.

Чкалов оглядывается встревоженно, отпускает плечо Саши... Саша мешком опускается с сиденья...

Чкалов подбегает, торопливо качает насос антиобледенителя. Байдуков показывает на обледеневшие стекла.

— Полный газ! — кричит Чкалов. — Подымай выше.

— Вы не выдержите, — бросает Егор, — так итти Сашке амба и тебе амба.

— Только выше.

Чкалов в поту качает, пошатываясь, едва не упал...

Егор сорвал с себя кислородную маску.

— На подыши.

— Надень маску!

— Подохнешь.

Чкалов гневно:

— Приказываю дышать.

Весь белый, обледеневший самолет набирает высоту...

Рев мотора... Несется обледеневший самолет.

Окно самолета. Ледяной узор. Медленно тает, превращается в капельки.

В кабине. Бледный Саша лежит, закрыв глаза. Часто и тяжело дышит.

Чкалову плохо. Он прислонился к стенке фюзеляжа.

Из носа течет кровь. Чкалов зажал нос, прикрыл лицо, прячась от товарищей.

Саша открыл глаза, привстал:

— Валерий!..

Чкалов, испуганно:

— Молчи, молчи, Саша.

Опускается рядом с ним, стирает кровь с лица, молча, беспокойно поводит глазами. Глухой гул неутомимого мотора. Чкалов говорит:

— Сашка, сто раз я мог разбить башку, и было не страшно... Понимаешь, я всегда чувствовал, что я сильнее... А сейчас сил нехватает... Неужели я...

Сморщился, встряхнул головой:

Саша:

— Надо правильно силы рассчитывать и сил станет вдвое больше... — Вдруг поникает и всем телом сползает вниз.

Чкалов:

— Сашка...

Ласково теребит его:

— Саша!

Саша в глубоком обмороке. Чкалов подхватил его под руки, с трудом подтаскивает его к Егору, снимает с него кислородную маску, натягивает на Сашу:

— Свалился Сашка... без кислорода... — бросает он.

Егор, оглянувшись, молча ведет машину.

Саша очнулся.

Позывные сигналы на радиоаппаратуре...

Тревожно оглядывается Чкалов, тормошит, приподнимая, Сашу.

— Пойдем, Саша, зовут...

Помогая ему добраться до аппарата, поддерживает, пока Саша принимает радио.

— Чкалову, Байдукову, Белякову... Вся страна следит за вашим полетом. Ваша победа будет победой советской страны. Желаем успеха. Как самочувствие экипажа. Крепко жмем ваши руки. Сталин, Молотов, Ворошилов, Жданов...

Чкалов секунду молчит, торопливо:

— Передавай... Спасибо... Самочувствие прекрасное... Все в порядке...

Саша, собрав последние силы, передает:

— Есть...

Кивнул он головой и сразу весь опустился к аппарату.

Чкалов подхватил его рукой, обернулся с серьезным лицом, кричит Егору:

— Егор! Спустись метров на тысячу...

Окно кабины в капельках влаги... Они превращаются в кристаллики.

Окно снова медленно затягивается узорчатой корочкой льда...

В кадре неподвижные фигуры Егора за штурвалом и Чкалова Они смотрят на обледеневшее стекло

Саша, опираясь локтями о стол, с трудом держится на стуле.

Чкалов крепко задумался, редкие складки исполосовали лицо. Говорит медленно, взвешивая:

— Так лететь... обледенеем и разобьемся... Выше лететь, кислорода нехватит... Ниже лететь... туман, врежемся в горы.

К товарищам: — Что делать?

Егор с азартным лицом горячо:

— Спустимся и рискнем пробиться... Туман. Чорт с ним...

— Я слепым полетом поведу...

Порывисто задернул занавески на окнах кабины, тушит свет, в темноте засветились фосфоресцирующие циферблаты приборов, их отблеск на лице Егора.

Дикая вспышка улыбки прежнего Чкалова.

— Люблю, Егор! — вырвалось у него от души.

И тотчас Саша необычно резко:

— Мальчишество. Слепой полет — да. Слепой риск— нет.

И тут же, одерживаясь:

— Иногда больше мужества нужно для того, чтобы вернуться...

— Умница, Саша... — сказал Чкалов.

Егор рванулся вперед. Резко и страстно:

— А я не знаю слова назад... Идиотизм садиться и пропадать неизвестно где. Лететь до последней капли горючего, может проскочим, а налетим, так чорт с ним.

Чкалов вдруг сердито оборвал его:

— Тебе сколько лет?

— Тридцать.

— А что ты успел сделать? — гремит Чкалов. — Мальчишка. Мне тридцать два, а я почти ничего не успел. Этим полетом мы только начинаем платить свой долг народу, а ты — прилететь и в кусты... Умирать. Для этого триста лет жить мало.

Саша повторяет с настойчивым мужеством:

— Надо твердо решиться — назад.

И с такой же убежденностью, неожиданно покачал головой Чкалов:

— Нет... Только не назад...

Саша тревожно вскинул на него глаза. Стукнул кулаком по столу и крикнул:

— Так батя метался. Вы что, батину историю хотите повторить?..

— Да, да, повторить, — с суровым упорством бросает Чкалов, — и довести до конца...

Саша гневно:

— Ты слово дал... В случае опасности садиться в Канаде.

Чкалов с суровым спокойствием шагнул к столу.

— Дай карту.

Склонился над нею. На карте прямолинейная трасса перелета — горная цепь.

Неожиданно зазвучала патетическая мелодия шестой симфонии Чайковского. Они замерли... Саша медленно опустился головой на стол. Чкалов, подняв голову от карты, тихо произнес:

— Америка встречает...

Пауза. Звучит симфония... Вдруг Саша откинул пылающее азартом лицо и крикнул страстно:

— Нельзя теперь назад! Мы должны долететь. Немедленно вверх... Для Егора кислорода хватит, он один доведет машину.

И пораженный этой небывалой у Саши вспышкой, оглянулся Егор:

— Но это конец тебе...

— Не в этом дело, — оборвал его пылко Саша. — Живые или мертвые мы должны долететь.

Лицо Егора, дрогнувшее скупой мужской нежностью. Он оторвал от управления одну руку:

— Саша... — сказал ласково.

Звучит симфония... И с непонятным в это время железным спокойствием молча смотрит на Сашу Чкалов.

— Обязательно надо оглядеться... — медленно произносит он. Движением карандаша ломая линию полета, выпрямляется, говорит с решительным спокойствием:

— Повернуть вправо на 90 градусов, держать на океан, так облетим горы и лететь берегом...

Подвигает карту опешившему Саше:

— Рассчитывай.

— Но так мы потеряем тысячу километров, — неуверенно возразил слегка растерянный Егор.

Чкалов передвигается к нему, говорит негромко:

— А лучше потерять все девять и голову в придачу? Да что там голову! Ты забыл, что мы несем на наших крыльях...

И, взявшись из-за спины Егора за управление, чтобы дать ему возможность освободиться и встать:

— Отдохни, Егор, я поведу...

Осторожно, в тесноте кабины, они меняются местами. Егор выбрался, сел на бок и посмотрел на Сашу.

Они встретились глазами и засмеялись.

Чкалов смотрит перед собой в окно. Его затылок, могучая спина... Рука на штурвале.

Вдруг он оглядывается и окликает:

— Егор!

Егор подвигается к нему, наклоняется. Разговаривают вполголоса, как лучшие друзья:

— А ведь тысячу километров мы потеряли, — с сожалением сказал Чкалов.

— Потеряли...

— Жалко ведь, а? — вздохнул Чкалов.

— Конечно, жалко, — несколько озадачен Егор.

— Наверстать бы...

Задумался на минутку Чкалов, потом оживился:

— Слушай, Егор, когда вернемся, полетим вокруг шарика.

— Какого шарика?

Чкалов нетерпеливо:

— Ну, какого! Нашего... земного...

Тянет его руку. Егор пожимает его.

— А-а... Конечно, полетим.

И, уже загораясь этой новой идеей, Чкалов, обернувшись, кричит Саше с веселым нетерпением:

— Саша, пиши заявление.

В окошко вливается рассвет.

Окно. Впереди темнота раздвигается перед верхними лучами солнца. Безоблачное небо... Последние утихающие такты... Симфония Чайковского...

Наплывом через окно — выпуклая, необозримая и ослепительно спокойная гладь океана.

Америка. Аэродром.

Вечер. Над гладким полем военного аэродрома моросит дождик. Поблескивает мокрая колючая проволока ограждений. Часовые американской армии, а за ними сплошной стеной блестящие клеенчатые плащи и зонтики.

Как зеркало сверкают шоссе и табуны автомобилей.

Краснокрылый № 025 плавно приземлился и побежал по мокрой траве.

Из самолета выскочили Чкалов и Байдуков в унтах, в кожаном обмундировании. Издали, в туманной дымке дождя они кажутся фантастическими существами.

Выскочили и тотчас крепко обнялись и поцеловались.

Они выжидающе оглядываются.

Аппарат быстро несется на них.

Уже на близком плане в кадр вбегают отдельные фигуры официальных лиц, военных и штатских. Высокий генерал, козырнув, по очереди крепко пожимает руки пилотам...

Толпа качнулась и нажала на колючую проволоку.

На секунду это похоже на фронт, на бешеную атаку.

Оглушительный рев толпы, свист... Колючие шипы разрывают плащи передовых, прижатых к проволоке. Смяты часовые...

Ломаются и летят зонтики, листы газет, словно гранаты вспыхивают магниевые лампы бесчисленных фотографов.

Как боевые слоны, облепленные людьми, с трубным ревом пробиваются в несущейся толпе автомобили.

Там и сям вспышки магниевых ламп.

В группе вокруг пилотов заканчиваются официальные рукопожатия.

Саша стоически удерживает на лице вежливую улыбку.

Егор порывисто оглядывается с живым интересом.

Чкалов недоверчиво хмурится.

Уже суетятся какие-то штатские, протягивая шнур микрофона к самолету. Хозяева тревожно оглядываются на приближающийся рев толпы, торопливо говорят по-английски, жестами приглашая подняться на машину.

Саша переводит:

— Тебя просят сказать несколько слов о себе для американских граждан.

Чкалов оглянулся на товарищей:

— Ну, что ж... Полезем!

Подымаются на крыло самолета.

Появились на крыле самолета.

Чкалов, встреченный оглушительным свистом, растерянно оглянулся и нахмурился:

— Это что они?

Саша, смеясь, объясняет:

— Успокойся, в Америке свист высшая форма проявления восторга...

Чкалов, поеживаясь от этого чуждого триумфа, стоит, угрюмо оглядываясь, буркнул:

— Что-то не по душе мне эта форма...

Обернулся к Байдукову, тоскливо:

— Домой хочу...

Хозяева, потрясая руками, пробуют успокоить толпу.

Торопливо заканчивается установка микрофона на крыле самолета.

Чкалова вежливо выдвигают к нему. Буря свиста усиливается.

У самого самолета с трудом сдерживаемая сцеплением полиции, бурлит толпа, потрясая сломанными зонтиками, шляпами, платками, портретами летчиков...

И с одной стороны красные знамена над толпой, девушки, повязанные платочками «по-русски» и как раз тут особое усердие полисменов.

На крыле самолета хозяева потрясают руками, пытаясь успокоить толпу.

Чкалов у микрофона нетерпеливо поднял руку.

Он опустил руку и, упрямо хмурясь, с минуту шарит глазами в толпе...

Вдруг неожиданно склоняется с крыла.

У самого фюзеляжа — задранная вверх, черная как клеенчатый плащ, голова восторженно кричавшего «Ур-рэй!» негра.

Чкалов протянул руку, одним сильным движением втаскивает негра на крыло, обнимает и крепко целует.

На секунду обомлевшая физиономия самого негра.

Обомлевшие, растрепанные в давке, белые джентльмены. Некоторые лица искажаются возмущением. Один, два разрывают портрет Чкалова.

И так установив тишину, Чкалов звонко сказал в тишину:

— На крыльях вот этого самолета мы пронесли над холодом, разделяющим нас, привет от многомиллионного нашего народа — великому американскому народу!

— Урр-эй! — вдруг неистово закричал негр.

И тотчас дружно подхваченные в разных концах, постепенно захватывая и увлекая всю толпу, прокатились «ура, урэй, вива!»

Чкалов покосился на Сашу, ухмыльнулся:

— Вот это по-нашему!

Восторженно приветствующая пилотов толпа.

Салют батарей американской армии.

Склоняются знамена.

Под гром криков и музыки пилоты спускаются с крыла самолета в бурлящую толпу.

Тотчас каждому из них одевают на шею большие венки цветов. Их окружает, теснясь, восторженная толпа охотников за автографами, фотографов, репортеров.

Один из них с книжечкой, с трудом удерживаясь возле Чкалова, поспешно, тоном бизнесмена:

— Вы богаты, господин Чкалов?

Чкалов, покосившись, решительно:

— Да... очень!

Со всех сторон к ним тянутся руки с фото, открытками, визитными карточками.

— В чем это выражается?

— 170 миллионов...

Бросает Чкалов, подписывая автограф, как чек...

— О... о...

И, на секунду потеряв равновесие, репортер оттеснен новым приливом толпы.

Какая-то девушка, прорвавшись, неожиданно обнимает и целует опешившего Чкалова.

И снова вынырнув из толпы, выкрикивает помятый репортер:

— 170?!! Чего? Рублей или долларов?

Чкалов, решительно пробираясь сквозь толпу:

— Нет, не рублей, а человек. Сто семьдесят миллионов человек работают на меня так же, как и я на них...

Село Васильево.

Музыка, гул толпы, вскрики автомобильных сирен переходят в мощный хор пароходных гудков.

Крутой откос волжского берега без проталинки покрыт массой народа. Плещут платки, шапки, руки...

Величавые просторы Волги.

Столпились у пристани разукрашенные флагами белые пароходы, катера, танкеры, баржи...

Торжественно гудят.

К берегу пришвартован пароход.

(Полотнища со словами привета кандидату в депутаты Верховного Совета СССР от Волги.)

На самом высоком мостике окруженный президиумом этого народного собрания, стоит у перил снявший шапку Чкалов...

Он взволнованно слушает этот гром гудков и криков, потом подымает руку с шапкой.

Тишина.

— Я родился в тысяча девятьсот четвертом году в семье котельщика...

Просто, взвешивая слова, начинает он, и потом, постепенно загораясь и повышая могучий голос, произносит вот эти подлинные, поразительные чкаловские слова:

— Детство мое прошло у великой русской реки.. Волга издавна как бы символ Руси, символ русской души, отважной, широкой и могучей... И с этой рекой, волнующей, как песня, связаны мои первые впечатления о русском народе... Богатыри-грузчики, превосходящие любые рекорды выносливости...

Крепнет и веселеет чкаловский голос и плавная панорама плывет по береговому откосу, по фигурам и лицам многоголового «суриковского» портрета приволжских русских людей.

— Бесстрашные и веселые матросы, крестьяне прибрежных деревень, одаренные замечательной практической сметкой и здравым смыслом, нижегородские, самарские, саратовские мастеровые, ловкие и искусные в своем ремесле, бунтари по природе, предпочитавшие лучше взять расчет, чем ломать шапку перед самодуром-хозяином...

Характерные фигуры и лица, жадно слушающие эту речь, похожую на задушевный разговор.

— Так узнавал я русский народ, народ мужественный, трудолюбивый и великодушный, талантливый и неутомимый! Так узнавал я наш народ, крепко верящий в свое счастье, в свои силы и в свои способности завоевать это счастье. Эта вера вела и нас сквозь облака, туманы и циклоны и она приводила нас всегда прямо к цели. Ибо если весь советский народ, возглавляющий человечество на его пути к всемирному коммунизму, если весь наш народ желает одного и того же, значит это непременно будет осуществлено.

Мощный крик толпы, музыка и хор пароходных гудков затихают на медленном затемнении.

Из затемнения.

Аэродром.

Раннее утро. Предрассветный туман стелется по аэродрому.

Ровным шагом, как много раз прежде, идут рядом Чкалов и Пал Палыч...

Негромко, задумчиво напевают слаженным дуэтом...

Блеклый луч прожектора освещает мокрый асфальт стартовой дорожки, где стоит двухмоторный самолет, похожий на взлетающую чайку.

Подошли, остановились...

Секунду молча любуются металлическим красавцем.

— Хороша...

Тихо, с улыбкой сказал Чкалов:

— Хороша!

Качнул головой Пал Палыч.

— Вот проверим еще, а потом, Паша, хочу на нем вокруг шарика, а?

Пал Палыч усмехнулся, покачал головой:

— Вокруг всей Азии облетел — мало... Пролетел всю Европу — опять мало. До самой Америки добрался — и все ему мало. Теперь ему все сразу хочется, весь шар земной...

Чкалов, уже поднимаясь в машину, приостановился и обернул свое орлиное лицо, смеется добродушно, уверенно.

— Неугомонный человек!

Прозвучал голос Пал Палыча.

По стартовой дорожке бежит самолет. Легко оторвался от земли, плавно подымается в воздух, кругами набирает высоту... Звук мотора переходит в широкое и величавое звучание симфонического оркестра.

Пал Палыч запрокинул голову. Лицо старика полно восторженного умиления. В его глазах блестят слезы.

— Эх, летчик!

С чувством произносит он.

— Да, не летчик, художник! — и, еще подумав сильнее, сказал:

— Человечище!

Звучит оркестр, маленький самолет Чкалова, заблестев в ранних лучах солнца, исчезает в облаках.

Старое и новое

Гр. Зельдович

«СВЕТЛЫЙ ПУТЬ»

Сценарий В. Ардова. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. На фото: арт. Е. Самойлов в роли Лебедева, засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Тани и арт. Е. Тяпкина в роли секретаря парткома.

Отъезд доктора Калюжного из Ленинграда в далекую провинцию изображен как подвиг. Любимая девушка бросает его, говоря: «Я подумала и решила, что не в состоянии, не могу я ехать. Да и глупо это в конце концов...» Даже проводник в поезде не выдерживает и говорит: «Что же вы с самого Ленинграда едете и не могли себе другую станцию придумать...» Одним словом, мы чувствуем, что Гречишки — это порядочная таки глушь, и доктор Калюжный сразу вырастает в наших глазах.

Первый показ больницы усиливает это ощущение: запустение, грязь, плохой персонал... Нам кажется, сейчас Калюжному предстоит борьба, и от предвкушенья этой борьбы, проявления молодой смелости, настойчивости нам становится радостно, нас охватывает приятное волнение.

Но в следующем эпизоде мы узнаем, что Гречишки — родной город Калюжного, здесь он учился в школе, отсюда уехал в институт. Здесь у него много знакомых — и учитель, и секретарь райкома, и, вероятно, другие. Секретарь райкома Анна Ивановна прекрасный человек и работник, а больницу, оказывается, запустили потому, что «Мы тебя ждали, чтоб отдать больницу в крепкие руки» (хотя десятью кадрами выше Анна Ивановна говорила: «Признаться, не верила, что ты приедешь. Думала, станет врачом, останется в Ленинграде, забудет свои Гречишки»).

Острота положения сразу смазывается. Яркие краски, которыми намечена картина борьбы молодого врача, тускнеют. Судьба Калюжного уже ясна: он — дома, кругом — знакомые люди, помогут, все будет в порядке.

Половина интереса к дальнейшему пропадает. А ведь Калюжный мог оказаться в незнакомом городке и даже не в районном центре, далеко от райкома. Кругом могло быть много недоброжелательства к молодому врачу, сразу круто выгнавшему старого фельдшера. Конфликт был бы острее и последующая победа Калюжного была бы поучительнее, ярче, ибо картина подготовляла бы молодежь не к счастливому стечению обстоятельств, а к большевистскому преодолению трудностей.

Так в картине Доктор Калюжный смазываются трудности, ослабляется хорошо намеченный конфликт. В дальнейшем, однако, картина вовсе снимает тему преодоления молодым врачом трудностей, связанных с началом самостоятельной деятельности. «Прошел год» — говорит надпись, и сразу дается результат.

Фильм Доктор Калюжный — отнюдь не единичное явление и, конечно, не самый яркий пример лакировки и искусственного ослабления конфликта.

Еще более тусклые, размытые краски мы находим в других картинах.

В фильме Семнадцатилетние — картине из жизни юношества — есть намек на конфликт. Заключается он в том, что один из юношей-героев фильма чрезмерно самоуверен, заражен индивидуализмом, пренебрежительно относится к товарищам.

По сюжету парень должен страдать из-за недостатков своего характера, товарищи его спасают и это создает крутой перелом в его психике.

Но режиссер Билинский убоялся: не слишком ли густы краски, не подбавить ли розовой водицы...

И он подбавляет, подбавляет щедро, не скупясь. Образ юноши-«индивидуалиста» расплылся в сплошной улыбке. Герой фильма уже не индивидуалист, а просто совершенно бесхарактерное существо.

Лакированные, прилизанные, лишенные остроты картины лишены идейной и художественной ценности. В жизни все происходит не так, как в этих картинах. В жизни побеждают крепкие характеры, люди дисциплинированные и инициативные. Товарищ Сталин, партия учат не бояться трудностей, грудью встречать их и по-большевистски преодолевать. Спрашивается: кто же дал право работникам кино обеднять действительность, представлять ее так скучно и серо, вместо ее героев изображать вечно улыбающихся пай-мальчиков из Семнадцатилетних ?!

◇

Когда герои картины Юность командиров оказываются в тяжелом положении, одного из них в горах охватывает страх.

Дирекция киностудии Союздетфильм, на которой поставлен этот фильм, вправе возразить нам в благородном негодовании:

«МОЯ ЛЮБОВЬ»

Сценарий И. Прута. Режиссер засл. деят. иск. В. Корш-Саблин. Оператор Д. Шлуглейт. Киностудия «Советская Белорусь». На фото: арт. Л. Смирнова в роли Шуры и арт. И. Переверзев в роли Гриши

— Как?! Это неправда! Мы не пропустили бы труса!

Увы, дирекция права. Труса она, действительно, «не пропустила». Еще в литературном сценарии трус был старательно «подчищен» и «подкрашен», а пока картина дошла до зрителя, трус почти перестал быть трусом.

Как же расценить уничтожение труса в картине Юность командиров — как смелость или... как трусость?

Нам ненавистна трусость. Но разве мы не встречаем еще трусов, хотя их в числе передовых людей нашего общества, конечно, нет.

Но «значит ли это, что уже все рабочие и все крестьяне стали передовыми людьми нашего общества? Нет, еще не значит. И среди рабочих есть передовые и есть отсталые, не говоря уже об уродах. Также и среди крестьян: есть и передовые, есть и отсталые. Есть, конечно, и хуже, чем просто отсталые. Передовые люди нашего времени являются активными и самоотверженными строителями коммунизма, лучшими борцами за укрепление нашего государства. За этими передовыми людьми нашего общества уже сознательно идет подавляющая масса рабочих и крестьян. Но и среди рабочих, не говоря уже о служащих, весьма живучи мелкобуржуазные привычки». (Стенографический отчет XVIII съезда ВКП(б). Доклад товарища В. М. Молотова. Стр. 287).

Значит, трусость надо бичевать и в искусстве, и при этом не только в специальных сатирических фильмах. Вот в картине Юность командиров была возможность разоблачить, принизить труса, и на этом противопоставлении возвысить положительные образы. И эта возможность была упущена.

Речь об этом идет не только с точки зрения воспитательных задач искусства. Здесь есть и другая, не менее важная сторона. Смотреть вперед, раскрывать ведущие тенденции развития, подводить зрителя к пониманию красоты завоеванного нельзя без сопоставления, без показа борьбы, роста. Иначе искусство заменяет иллюстрации. Поэтому важен показ борьбы, роста, показ конфликтов, контрастов, столкновений — передовиков и отсталых, храбрых и трусов, новаторов и косных, решительных и перестраховщиков и т. д. и т. п. Эту простую истину почему-то забывают и лишь удивляются косноязычию ряда картин.

Когда герой фильма ни с кем не борется, ничего не преодолевает, не встречает больших и сильных препятствий, то он, естественно, не может выявить свой характер и воспитать его. А мы часто пытаемся оправдать бедность творческой мысли разными сомнительной ценности «теоретическими» рассуждениями, прикрывающими плохое знание действительности, плохое понимание воспитательных задач искусства.

Драматургия фильмов должна быть действеннее, насыщеннее. Не должно бояться трудностей: творить значит преодолевать их, а не уклоняться, обходить опасные места.

Эта задача очень актуальна. Мы видим, что даже талантливые мастера терпят неудачи, идя по пути «периферийного» обыгрывания темы, уклоняясь от поставленного вопроса. Яркий тому пример Учитель. Герасимов хотел поставить картину о народном учителе, а в процессе постановки отошел и от своей темы и от центрального своего образа.

Остались подкупающие своей теплотой бытовые сценки, но основная тема подменена другой.

◇

Вероятно, поездка на волах имела свои прелести. Лежишь на душистом сене, а над головой неторопливо плывут облака. Четыре версты в час.

Я пытался представить себе эти прелести, когда смотрел Дурсун, картину с медленным, тягучим сюжетом.

Медленность действия в наших картинах — то же обеднение действительности. Нельзя требовать от драматургов и режиссеров, чтобы они давали обязательно стремительную экспозицию. Иногда сюжет, напротив, требует медленной, обстоятельной экспозиции, чтобы потом стремительно развернуть действие. Иногда, но отнюдь не всегда.

Медлительность действия во многих картинах приобретает характер стихийного бедствия. Мысль зрителя, его догадка убегает далеко вперед, а на экране с вовсе некинематографической медлительностью тягуче развивается действие.

Фильм Родина не очень велик по объему, но когда его смотришь, кажется, что время остановилось. Каждое слово произносится с особой, замедленной значительностью, все движение производит впечатление кадров, снятых рапидом.

Длиннейший экспозиционный проход обоих стариков — главных персонажей фильма — с наложенной на него фонограммой может служить примером произвольного обращения с элементарными компонентами фильма: звук не связан с изображением, разговор невероятно растянут.

Вспомним, как развертывается действие в Станице Дальней. По-

ка режиссер добирается до сути дела, проходит добрая половина картины... В каждом эпизоде — множество мотивировочных, пояснительных слов, нагоняющих зевоту и скуку. Чтобы не быть голословными, мы просим читателя вооружиться терпеньем и прочесть, какое множество общих слов в разных сценах произносит героиня фильма Прыська.

Перед собранием: «Какое такое общее собрание без женщин? Что это за новая мода? Мы права завоевали, казаков на равное место отодвинули... А вы оратю мечтаете?»

Во время собрания: «Забирайте всех начисто казаков, чтоб ни одного не осталось. Предполагаю, что мы, бабы, сами с уборкой да и со всем колхозом своюем».

Там же дальше:

«Что ты за умник такой, что ума у тебя много, а денег нет! Забыл ты, как в империалистическую казаков забрали, где ты был? Кто детей кормил? Кто? И туда, и сюда — женщина! Кругом одна женщина... Да забыли ли вы, как оставляли станицу красные партизаны... Кто тогда под шомполами да муками оставался? Бабы! И моталися же поротые бабы, чтобы как ни на есть хозяйство не разрушилось. А ночью обратно по станице партизанов гоняют, двери терзают, стреляют в хату. А они, те бабы, на чердаке, или на груше с детями трясутся. Про то вы забулы? У-у-у, козачуги!»

После собрания, во дворе колхоза: «Вот что, домохозяйки, вы домом управляете, вы больше до своих мужей притуляетесь, только я вам скажу: пока мы казакам и по военной линии не докажем, они свою гордую думу не бросют, не будет вам в дому ровного места... Так вот оставляйте на пять дворов для присмотра тароватую бабочку, а останние гуртуйтесь до моего резерву, и вы, батьки, хоть и не бабы, а и вас обижают сыны. Будто нет вам работы в колхозе. Идите и вы до моего резерву».

Заверяем тех, кто не видел картины: кроме этих словообильных общих речей Прыська разговаривает на те же темы с действующими лицами фильма. Если к этому добавить своеобразную, крайне медлительную с обыгрыванием каждой фразы, с паузами, вздохами, крупными планами — актерскую игру, то томление зрителя станет понятным. И как же рад зритель, когда из тенет этой медлительности, этой словообильной статики, он взбирается на широкий простор сюжета, когда персонажи фильма, наконец, оживают, начинают действовать, спешить, волноваться, любить, хитрить, бороться... Вторая половина картины значительно живее, интереснее, но она уже не может изменить отношение зрителя к картине.

В замедленности действия фильма принято обвинять в первую очередь автора. Это не всегда верно, так как зачастую режиссер привносит от себя в режиссерский сценарий ненужное торможение. В приведенном примере из Станицы Дальней медлительность экспозиционных разговорных эпизодов сценария усугублена режиссером.

◇

Есть и другая сфера, в которой проявляется консервативность художественной формы. Я имею в виду проблему ритмического построения фильма — сцены — кадра.

В принципе все против вялого ритма. На деле же ослабленный ритм иногда выдается за своего рода «хороший тон», связывается это почему-то с усиленным вниманием к актерской игре в фильме. Увлекаясь деталировкой, нюансами создаваемого образа, режиссеры и актеры иногда определенно забывают о куске (кадре, сцене) в целом.

Совсем недавно работа с актером в подавляющем большинстве фильмов велась довольно примитивно. Сложные психологические задачи решались по ассоциации с немым кино, зачастую с привлечением внешних импрессионистических приемов. Но замечательная игра Черкасова, Гоголюбова и других лучших актеров заставила призадуматься. Режиссеры сперва робко, а потом все смелее взялись за углубленную работу с актером. Для одних это было не ново — просто утверждение давнишней творческой установки. Но для других (и их было большинство) работа с актером в новом качестве была делом новым, неизведанным. Они обратились к опыту театра. А так как наиболее разработанной была система МХАТ, то провозглашенные МХАТ принципы стали широко внедряться в кино. Увы, как часто это бывает в кинематографе, многое было сделано диллетантски, с запоздалым увлечением даже такими приемами, которые тормозят дальнейшее развитие и самого МХАТ.

Так появилась «спокойная» манера актерской игры в картине Будни. В этой скучной картине режиссер щеголяет отсутствием плохого вкуса. Актеры разговаривают без наигрыша, спокойно, порой вполголоса, в фильме масса деталей, среди них много правильных, особенно там, где появляется Державин.

Тут-то и произошел конфуз. Режиссер думал, что одной борьбы с наигрышем, ложной театральщиной достаточно для успеха. Борьба против этих элементов дурного вкуса превратилась в самоцель.

Но в результате борьбы против наигрыша не возникло новое качество. Наоборот, все стало обыденным, будничным даже там, где драматургия этого фильма позволяла выразить волнение, страсти. Чувство ритма оказалось потерянным. Эмоциональная основа фильма разрушена, восприятие утяжелено, зритель лишен эстетического наслаждения.

Одиноки ли Будни в своей неудаче?

Увы, мы видим перед собой и другие, порой тонкие, филигранно-культурные картины, испорченные такой же вялостью изложения.

Чего же нехватает этим картинам?

Внутреннего напряжения.

Нельзя забывать, что фильм, построенный с пренебрежением к проблеме ритмического его решения, это фильм ремесленный, лишенный дыханья подлинного таланта.

Настоящий художник не может этим пренебрегать. Темп не является, конечно, первоосновой действенного начала в фильме, иногда действие в том или ином эпизоде разворачивается медленно, но с огромным напряжением. Это уже вопрос ритма правильного решения во времени целого и частей, вплоть до диалога.

Этот вывод необходим. Надо решительно и смело изменить наше отношение к темпу и ритму кинофильма, ибо в этом ключ к новым успехам. Относится это не только к режиссуре, но и к актерам. Многие наши даже хорошие актеры медленно движутся, медленно (слишком смакуя слова) говорят, делают огромные паузы. Как только их немного подстегивает динамичность сцены, они теряют четкость, начинают суетиться, комкают и глотают слова.

Приведу пример.

Один из лучших наших киноактеров Борис Чирков в фильме Учитель не оказался на высоте своих прекрасных актерских данных. Я думаю, что в тех смещениях, которые произошли в процессе создания этой картины, была доля объективной вины Чиркова. Об этом почему-то никто не говорит. Между тем, в интересах дела, в интересах самого Чиркова надо найти мужество сказать ему правду в глаза: после трилогии о Максиме он еще не двинулся вперед. Образ учителя он решал как некий повтор образа Максима, и не это

ли было одной из причин, которые нарушили творческие планы Герасимова?

Я взял, повторяю, в качестве примера одного из лучших наших актеров. Можно привести много других. Особенно неудовлетворительно работают над собой актрисы. Стала повторяться любимая зрителем обаятельная актриса Зоя Федорова, она пользуется штампами, перестала работать над собой.

Постановка актерского дела на студиях попрежнему настолько кустарна, непрофессиональна, что никакой организованной помощи и толчка для работы над собой актеры не получают.

◇

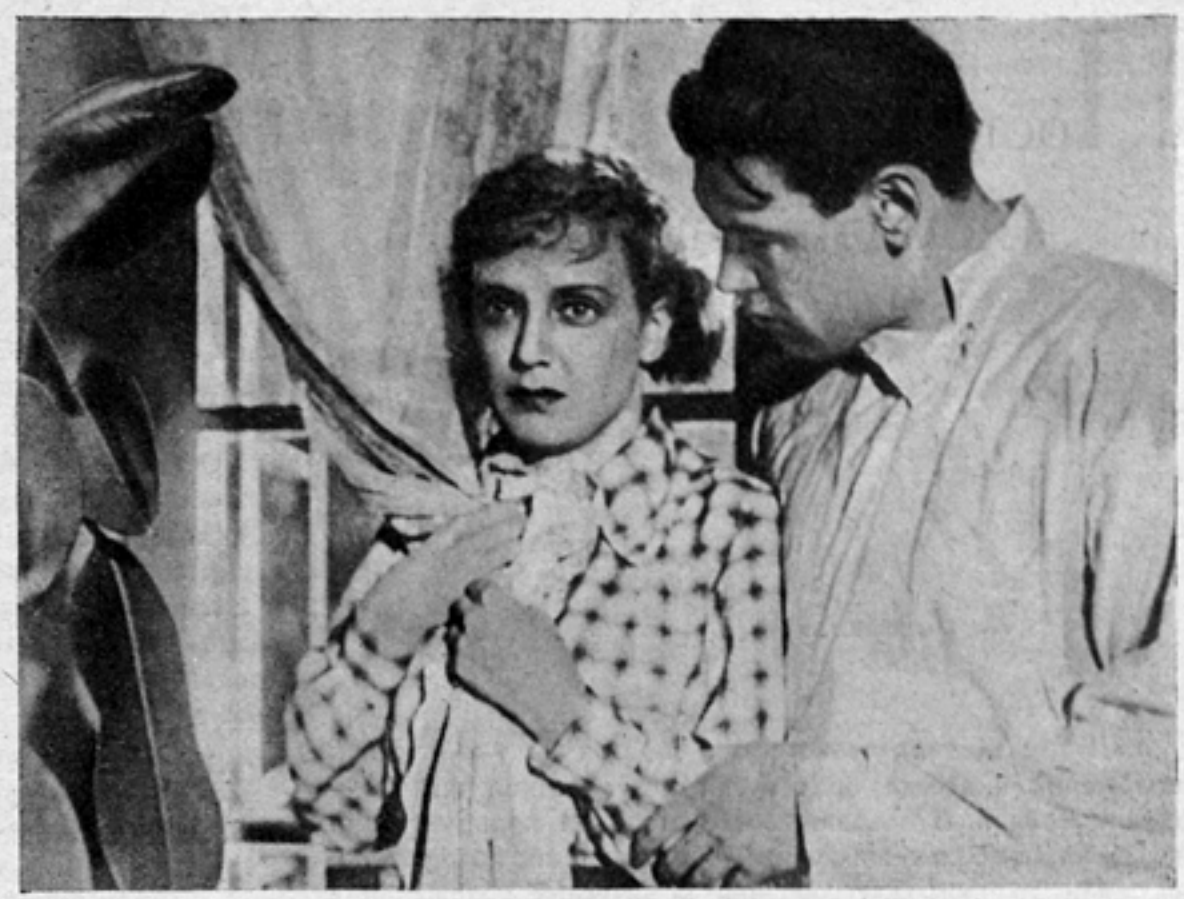
Несколько выводов из сказанного выше.

В киноискусстве, как и в жизни, всегда что-то отмирает и что-то нарождается. Но приход нового и его победа не даются без борьбы, без критики, без огорчений и трудностей.

Несколько лет назад советское кино вышло на новые рубежи. Стали решаться такие задачи, которые еще вчера казались неразрешимыми. Затем пошло приумножение побед. После классической конной атаки в Чапаеве прошел легендарный десант матросов в Мы из Кронштадта. Потом пошли уже скорее количественные варианты атак: в одной белорусской картине войска шли в атаку по пояс в болоте, в других картинах увеличивался объем массовки. Ощущение новизны тем самым утрачивалось.

Но искусство шло вперед, обгоняя отстающих. Главная проблема современной тематики в кино — проблема создания положительного образа героя наших дней — в ряде фильмов решена вполне успешно. Овладевая всей сложностью проблем современной тематики, кино снова выходит на новые рубежи, на которых старых побед и достижений нашего искусства оказывается уже недостаточно.

Выше мы привели несколько примеров того, как обедняется красочная наша действительность во многих фильмах. Если попытаться подытожить, то обеднение действительности сказывается:



«ЛЮБИМАЯ ДЕВУШКА»

Сценарий П. Нилина. Режиссер И. Пырьев. Оператор В. Павлов. Мосфильм. На фото: арт. М. Ладынина в роли Вари и арт. В. Санаев в роли Добрякова

во-первых и особенно, в лакировке и обеднении драматургии фильмов;

во-вторых, в неумении обобщать и смотреть вперед;

в-третьих, в консервативности художественной формы (замедленность действия, вялый ритм, промежуточные «мотивировочные» сцены и т. д.).

Сюда можно было бы добавить и четвертое — совершенно не достаточное привлечение средств других искусств, особенно музыки.

Чиаурели правильно написал: «Пожалуй, у нас отчасти притупилось чувство самокритики, появилось какое-то успокоение, а это очень опасно для развития искусства. Это успокоение сказалось в какой-то степени на качестве фильмов» («Искусство кино» 1940, № 1—2, стр. 32).

Перед каждым мастером киноискусства стоит задача — совершенствоваться. Того, что мы знаем и умеем, вчера было достаточно, а сегодня уже мало.

Критерием развития, критерием совершенствования мастерства является для нас одно, и только одно: как мы показываем зрителю красоту великих завоеваний нашей социалистической родины, в которой осуществлены идеалы многих поколений человечества—уничтожена эксплоатация человека человеком, утвержден социалистический строй.

Это — критерий развития нашего искусства. Все остальное — производное от этой великой эстетической (воспитательной и художественной) миссии нашего искусства.

Картины наши хороши только тогда, когда они возвышают и облагораживают зрителей, воспитывают твердость и прямоту характера, вселяют чувство коллективности и дисциплины.

Наши картины могут и должны быть такими. Это не голословное утверждение, а уверенность, подтвержденная фактами. Картина Великий гражданин, находящиеся в постановки сценарии Маркс, Свердлов и Чкалов отвечают новым требованиям нашего зрителя, двигают вперед наше искусство.

Построение комедийной интриги

И. Вайсфельд

«Для создания человеческих образов и комических положений я всегда брал куски повседневной жизни» — пишет Чаплин. В доказательство этого он приводит много действительных жизненных происшествий, которые послужили толчком для создания комических положений в фильмах.

Сама чаплинская маска — это «обобщение типа англичан, которых я во множестве наблюдал, живя в Лондоне». При создании комического образа «возникли в памяти столь примелькавшиеся маленькие англичане с черными усиками, в узких костюмах, с неизменной бамбуковой тростью в руках» (из высказываний Чаплина к его пятидесятилетию в журнале «Коммюн»).

Иначе работать Чаплин не мог. Обращение к действительности было его естественным и потому неодолимым стремлением.

Самый эксцентричный, самый что ни на есть «трюковой» актер Чаплин своим творчеством весь принадлежит действительности — со всеми достоинствами и слабостями. В этом его огромная сила и как актера, и как режиссера, и как драматурга.

С самого начала своей работы он творил не ради эстетических правил и канонов; его творчество рождает новые правила, отсутствия которых мы раньше не замечали. Ибо в каждом искусстве, в драматургическом в частности, правила построения произведения существуют, как грамматика для вполне грамотного человека, правила которой можно соблюдать, лишь научившись не замечать их.

Поэтому теория драмы не дает нам никогда готовых решений, рецептуры сюжетостроения. Это означало бы подмену теории драмы — только техникой драмы, а техники — механикой, годной на все случаи жизни.

Если бы теория драматургии сводилась к этому, драматургия не была бы сложным и богатым искусством, а сценарии появлялись бы сотнями (как это, собственно, и происходит с американской серийной кинопродукцией).

Новая действительность, новые социалистические отношения между людьми в нашей стране ставят новые задачи перед искусством, которых еще не знала история человечества.

Наша драматургия будет тем сильнее, чем менее рационалистична и нормативна, чем больше будет она развивать то, что прокладывает новые пути в искусстве и обогащает его.

Это общее положение относится к каждой отдельной проблеме драматургии, в частности к такой, как построение интриги в комедии.

Под интригой общепринято подразумевать основную пружину действия, такой способ его организации, который выражается в борьбе одного действующего лица или группы действующих лиц против другого действующего лица или группы действующих лиц. Причем интрига придает действию непрерывность и динамичность, которые вызывают к нему интерес зрителя на протяжении всего фильма.

Интрига — настолько испытанный и верный инструмент, облегчающий построение действия, что, казалось бы, он должен принадлежать каждому комедийному произведению. Однако это далеко не так.

Оставляя в стороне известное разделение на комедию положений и комедию характеров (оно достаточно условно), которое дает, однако, представление о разнообразии существующих типов комедии, приведем другой пример.

Картина Чаплина О г н и б о л ь ш о г о г о р о д а несомненно обладает интригой (трагедия отношений героя с продавщицей цветов), которая объединяет фильм целостным действием.

В Н о в ы х в р е м е н а х, выпущенных после О г н е й, интрига отсутствует, фильм построен как монтаж ряда комедийных аттракционов.

Но что же делает этот фильм целостным художественным произведением и почему он смотрится с напряженным интересом от начала до конца?

Прежде всего фильм дает полное завершение темы к моменту, когда Чаплин со своей подругой удаляется по дороге. Это крах всех самых радужных его надежд: все испытано. В Н о в ы х в р е м е н а х нет борьбы одного персонажа с другим или одной группы с другой, нет борьбы за достижение какой-то ощутимой и точной цели.

Но в картине есть один очень интересный прием, к которому прибегает Чаплин для решения поставленной задачи.

Н о в ы е в р е м е н а — комедия. Если мы в своем воображении совершенно выключим Чаплина из картины, в каком виде предстанет обстановка, среда, в которой действует Чаплин?

Откроется неожиданная для комедийного фильма особенность: среда и обстановка в Н о в ы х в р е м е н а х обрисованы абсолютно серьезно, в обычном, неосмешненном виде. Озабоченный управляющий распоряжается на фабрике; точно и сосредоточенно идет работа конвейера; безработные демонстрируют и их расстреливают; полицейские не паникуют, как в других американских комедиях; в магазинах покупатели выбирают товары; по улицам движутся ничего не подозревающие пешеходы — жизнь идет своим чередом. Никакого комикования. Все по-настоящему.

Общественная среда изображена Чаплиным так: это механизм, действующий на основании законов писанных и неписанных, но п о - с в о е м у логичных. Движение этого механизма неумолимо автоматично. На любое отклонение от нормы у него есть свой способ реакции, приходящий в движение почти автоматически (арест Чаплина, увольнение его с работы и т. п.).

И вот в эту обстановку попадает Чаплин. Он не ведает о закономерностях общественного механизма, о неписанных нормах поведения в этом обществе и даже не подозревает об их существовании. Он наивен и непосредственен. Всем своим поведением — у конвейера, на улице, в магазине — всюду он демонстрирует постоянное отклонение от норм буржуазных отношений. Отклонение не осознанное, не бунтарское; отклонение человека, который действует согласно естественным побуждениям человеческой

натуры, стремлению жить и вести себя нормально, непониманию норм капиталистической цивилизации.

Эта наивность Чаплина доводится иногда до, так сказать, лабораторно-химической чистоты, когда человек переключается на абсолютно рефлекторное восприятие действительности (прием Чаплиным кокаина в тюрьме, Чаплин в состоянии опьянения, Чаплин после того, как он получил удар палкой по голове и т. д.). В эти моменты его непосредственность инфантильна.

И вот из столкновения этой наивности нормального человека и механизма капиталистического общества, действующего равномерно и неумолимо, рождается конфликт, вереница чудовищных несоответствий (они, кстати, — и источник смешных положений в фильме), показывающие, в конечном счете, дикость, нелепость существующего в капиталистическом мире общественного порядка.

По логике фильма, чем с большей невозмутимостью и серьезностью изображена среда, в которой живет Чаплин, тем сильнее ее разоблачение.

Новые времена — сатира смелая по своему художественному решению (не по результатам: Чаплин художник, принадлежащий к изображенному им обществу, им же скован и ограничен в своих выводах). До сих пор сатирическое изображение среды предполагало и ее осмеяние. Чаплин на обратном приеме выразил глубокую философскую мысль и создал неисчерпаемый источник смешного.

И если при этом интрига оказалась ненужной, Чаплин не использовал ее, в противоположность тому, что было в Огнях большого города, где интрига оказалась уместной и необходимой для выражения авторской мысли.

Этот опыт самого передового в буржуазном обществе искусства — чаплинского — для советского кино чрезвычайно поучителен.

Но если поставить более общий вопрос: что же в современном киноискусстве наиболее полезно для нас в процессе создания советской кинокомедии, то ответ может быть один: в первую очередь — опыт советского кино. Могут возразить: если не считать эксцентрической комедии, в создании комедии мы отстали. На чем же учиться?

Действительно, комедийный жанр находится у нас на самой начальной стадии развития.

Настоящие комедийные решения, выражающие стиль советского человека, его мироощущение, можно найти прежде всего в отнюдь не комедийных фильмах. Вспомним Чапаева, Депутата Балтики, Мы из Кронштадта, трилогию о Максиме и другие — сколько чудесного юмора, лукавой усмешки, негодующей сатиры, неподдельного веселья можно найти в некоторых эпизодах этих героических фильмов!

Именно здесь уловлен стиль, характер юмора советского человека с его жизнеутверждающей философией, целеустремленностью, верой в победу над силами старого мира.

А это уже не так мало.

Теперь, когда комедийный жанр получает у нас широкое развитие, неизбежно появление самых разнообразных фильмов. Некоторые из них, в первую очередь эксцентрические, будут повидимому «безынтрижными». Но в большинстве (например, бытовых) интрига будет присутствовать.

Основная пружина, которая приводит в движение комедийный конфликт, — интрига. Она невозможна по крайней мере без двух составных элементов — тайны и неожиданности. Тайну не обязательно понимать в авантюрно-детективном смысле этого слова. Например в Мистере Дидсе тайной для Дидса являлось то, что любимая им девушка пишет о нем разоблачительные заметки. Термин «тайна» достаточно условен. Но безусловен смысл, который вкладывается в это понятие. Без элементов тайны невозможно привести в движение конфликт и держать в напряжении внимание зрителя.

Известны несколько видов тайн: тайна для зрителя — не тайна для действующих лиц (или части их); тайна для действующих лиц — не тайна для зрителя; тайна и для действующих лиц и для зрителя.

Прозревшая цветочница из Огней большого города, которая не узнает своего исцелителя, — это раскрытие «тайны» для героев и для зрителя.

В Леди на день мэр города, начальник полиции и другие высокопоставленные особы города являются в гостиницу, чтобы представиться испанским аристократам. То, что они собираются явиться в гостиницу, было тайной для зрителя, но с известного момента было хорошо известно устроителю этой великолепной инсценировки, одному из действующих лиц картины. Следовательно, то, что было тайной для зрителя (и части действующих лиц), было для героя фильма явным.

В комедии «Слуга двух господ» зритель отлично знает, что Труфальдино служит двум господам, но действующие лица ничего об этом не подозревают. Такое решение обычно чрезвычайно сближает зрителя с героем, с которым он разделяет обладание тайной. В этом случае авторская изобретательность обращена на средства осуществления поставленной сюжетной цели.

Вся «Соломенная шляпка» строится на поисках шляпки для спасения репутации супруги. Но только в финале выясняется, что для того чтобы найти искомый предмет, не нужно было даже выходить из дому, — раскрылось то, что было тайным и для зрителя и для персонажей. Так обычно строятся комедии водевильного характера.

При построении интриги весьма существенно, чтобы тайна, введением которой озабочен автор, не была безразлична для зрителя. А она может быть безразлична, если появляется по произволу, без подготовки или, напротив, если зритель ее сразу разгадывает, в то время как автор продолжает ее усердно маскировать. В этом случае интрига повисает в воздухе, и все сюжетное построение становится скучным и ненужным.

Не все комедии могут и должны быть комедиями интриги. Но если такая задача уж поставлена, она должна быть решена с изяществом и блеском. Посредственное решение интриги равносильно полной неудаче: зрителю будет все ясно с самого начала. Скука и равнодушие в зрительном зале явятся расплатой за пренебрежение автора к зрителю.

Об этом приходится говорить именно потому, что бедой большинства плохих комедий является чрезвычайная ординарность и очевидность интриги.

В Запоздалом женихе, например, зрителя может беспокоить только одно: когда же кончится сюжетная возня вокруг того, что ясно с первых же кадров и не нуждается в иллюстрациях?

Второе, что чрезвычайно существенно для развития интриги, — создание неожиданных положений.

В цитированной статье Чаплин пишет:

«Мое самое большое удовольствие — знать, чего ждет публика, и делать все наоборот.

В одном из моих фильмов (Чарли путешествует) «при поднятии занавеса» я стою, перегнувшись через борт парохода; видны только моя спина и конвульсивно вздрагивающие плечи. Может показаться, что у меня приступ морской болезни. Если бы это и было так, то показывать это в фильме — грубая ошибка. В действительности

же я хотел ввести публику в заблуждение. Разогнувшись, я, ко всеобщему удивлению, вытягиваю удочку с рыбой на крючке, и публика убеждается, что я не страдал морской болезнью, а приятно проводил время: удил рыбу. Это так неожиданно, что вызывает хохот».

Неожиданные положения — один из самых могучих источников смешного: неожиданные положения и актерские, как в приведенном примере, и внутриэпизодные, и общесюжетные. Вообще трудно представить себе комедию интриги без неожиданных положений. Они сопутствуют комедийной тайне.

Очень плодотворно использованы неожиданные положения, например, в Старом наезднике Эрдмана и Вольпина. Так, на неожиданности построен один из узловых эпизодов сценария — возвращение старика в деревню. После мучительных колебаний отставной наездник решает вернуться навсегда в деревню. Здесь он находит прекрасную конюшню и, главное, лошадь, выездка которой вполне достойна его мастерства. Однажды старик с супругой шли со станции и пришли в колхоз в момент, когда докторша выбирала себе коня, на которого стоило бы обменять ее автомобиль. В отсутствие старика его друзья сделали все возможное и, казалось, невозможное, чтобы выбор докторши не пал на любимую им лошадь, иначе горе старика будет неописуемо. Поэтому эта лошадь должна предстать перед докторшей в замызганном, истрепанном виде, с опущенной мордой, еле передвигающей ноги, в то время, как остальные вычищены, блестят, с заплетенными в косички гривами, даже надушены.

Эту картину застает ничего не подозревающий старый наездник. Он решает, что конюшню осматривает для проверки начальство. Негодованию его нет предела: как, замечательная лошадь, гордость колхоза — и вдруг в таком виде! Не слушая ничьих увещаний и нашептываний, старик приводит своего любимого коня в достойный вид и выводит на смотр. Докторша, разумеется, выбирает именно этого коня.

Узнав это, старик заболевает. Это служит исходной точкой для новых перипетий.

На приведенном примере видно, что неожиданный поворот событий наверняка должен вызвать смех не только потому, что он внезапен, но и потому, что он абсолютно мотивирован, всесторонне подготовлен и по-своему закономерен.

В том и состоит трудность создания неожиданных положений, что они, обманывая ожидания зрителя, вместе с тем исподволь подготовлены .

В плохих комедиях авторы либо вообще не умеют создавать неожиданные положения, либо такие положения возникают... в результате легкомыслия и полного авторского произвола.

Разительный пример в этом смысле дают Небеса. В одном из эпизодов этой картины девушка-трактористка, довольно своенравная, повздорив со своим отцом, решает не возвращаться домой. После ее ухода отец заявляет, что он завтра же поедет с ней на путину. Зритель воспринимает это, как чудачество отца: девушка своенравна, с отцом она поссорилась до такой степени, что решила покинуть дом, наконец, специальность ее — тракторное дело, а не путина. Что за наивные надежды у самонадеянного папаши? Однако в следующем же эпизоде эти ощущения и мысли зрителя смываются могучей волной воображения авторов фильма, не знающего преград: девушка как ни в чем не бывало находится рядом с отцом в лодке — она в самом деле уже на путине.

Аналогичный сюрприз приготовлен и в финале картины Небеса. На экране всесокрушающий кинематографический шторм, который, казалось, сметет с лица земли не только рыбачьи лодки со всеми людьми, но и прибрежные сооружения. Но нет! Шторм незамедлительно сменяется штилем и идиллической картиной героев, спасшихся на каком-то волшебном обломке. Совсем как в трагической пьесе, которую увековечил Лессинг в своей «Гамбургской драматургии»: «Во время представления другой трагедии, которая еще хуже и в которой один из главных героев умирает, будучи целым и невредимым, один из зрителей спросил у соседа: «Отчего же он умер?» — «Отчего? От пятого акта» — отвечал тот».

Воскрешение или умерщвление действующих лиц по воле «пятого акта», как и отсутствие неожиданных поворотов в развитии действия, неумение создать и обнаружить какую-то тайну, приковывающую внимание зрителя, — это две стороны одного и того же явления, имя которому — повествовательность и схематизм.

При каких обстоятельствах неожиданность превращается в простое недоразумение, а тайное в явное с самого же начала?

Обычно это происходит тогда, когда отсутствует комедийный конфликт, когда он подменяется унылыми недоразумениями, похожими одно на другое.

В Аринке объяснение в любви происходит при помощи надписи из букв афишной величины на железнодорожной насыпи.

В Небесах — при помощи надписи, выложенной на поле буквами, которые видны с высоты птичьего полета.

В обоих случаях один из влюбленных до поры до времени не знает о существовании этого оригинального афишно-романического сооружения, и это создает видимость конфликта.

Можно не сомневаться в том, что авторы сценариев Небеса и Аринка только на экране обнаружили совпадение в их замыслах. Но это как раз и показательно: неумение создать комедийный конфликт помимо воли авторов отомстило за себя вялостью и однообразием выдумки. Авторы сделались жертвой довольно распространенного заблуждения: комедийный конфликт существует будто бы сам по себе, а тема и идея вещи — сами по себе. По этому принципу темой Аринки, например, является не дружба и любовь, а привлечение кадров обходчиков на железнодорожный участок; в Небесах — по крайней мере четыре темы, кроме той, которая связана непосредственно с предполагаемым сюжетом картины.

В результате этого настоящая тема, закономерно связанная с центральными событиями фильма, повисает в воздухе, а умозрительно привнесенная в сценарий тема либо не разрешается, либо просто компрометируется. Прямым следствием этого является разработка комедийного сюжета некомедийными средствами — при помощи различных назидательных отступлений, свидетельствующих о лени мысли или беспомощности автора.

Если схематизм и начетничество в искусстве вообще не терпимы, то для комедии они вредны вдвойне.

Не может быть дорогим для зрителя то, что не затрагивает его чувства, не пленяет его воображения, не расширяет его представлений о мире, не будит мысли, не укрепляет его сил. «Если она (комедия) не может врачевать неизлечимо больных, то с нее достаточно и того, если она будет укреплять силы здоровых» (Лессинг).

Никогда не вызовет смеха то, что хотя бы отдаленно не напоминает зрителю действительных человеческих отношений, несоответствий, существующих в жизни, смешных недостатков, бытующих среди людей. Чем выразительнее и острее переданы эти смешные стороны жизни, чем определеннее возникшие на этой почве комедийные

конфликты, чем естественнее они связаны с обстановкой и атмосферой, в которой живут действующие лица, — тем ярче, полнокровнее, веселее произведение комедийного жанра.

В комедии могут быть места грустные и печальные, чередующиеся со смешными, смелые поиски новых выразительных средств, но не должно быть мертвенного, резонерского и перестраховочного начетничества, которое якобы заключает в себе какую-то мысль. Мысль комедии — в реальных человеческих отношениях, изображенных в фильме, в столкновениях между людьми, в конфликтах и их разрешении, в действительном поведении персонажей, а не только в том, что их устами говорит автор.

Этих азбучных положений можно было бы не напоминать, если бы их не забывали многие авторы, не находящие из-за этого достойного применения своему дарованию.

В связи со сказанным возникает серьезная проблема — проблема типа комедийного конфликта в советском кино.

Мировая драматургия выработала испытанные схемы комедийного конфликта. Одна из них — соединению возлюбленных мешают их родители; с помощью слуги, с которым возлюбленные находятся в заговоре, они добиваются своей цели. Другой тип комедийного конфликта — различные варианты адюльтера (особенно в водевилях).

Эти примеры показательны. В них конфликт лежит за пределами взаимоотношений между любящими и строится на отношениях с родителями, третьими лицами и т. п.

Такого рода схемы по понятным причинам не могут найти своего применения в советской кинокомедии.

Но у нас уже наметились линии, по которым решаются комедийные (как впрочем и некомедийные) конфликты.

В Волге-Волге в среде многообразной и яркой появляется человек, живущий старыми нормами. Это Бывалов. Самонадеянный и самовлюбленный, он не замечает своего смешного положения — он целиком поглощен своей персоной. Это опять-таки — источник комедийных положений, прямо противоположный тому, что мы наблюдали в Новых временах.

В Новых временах автоматично общество и непосредственен герой; в Волге-Волге — непосредственна и жизнеспособна среда и абсолютно автоматичен персонаж Бывалов. В первом случае сатирически обличается общество, среда; во втором — среда является олицетворением животворящего, а отдельный человек, Бывалов, — объект сатиры. Нам важно отметить, что в Волге-Волге намечен интересный конфликт нового типа, который может найти свое дальнейшее развитие в ряде картин.

Проблема комедийного конфликта требует специального разбора. Здесь она затронута лишь в той мере, в какой она соприкасается с вопросом об интриге комедийного фильма.

Комедийная интрига будет тем интереснее и жизненнее, чем глубже и ярче намечен конфликт между действующими лицами.

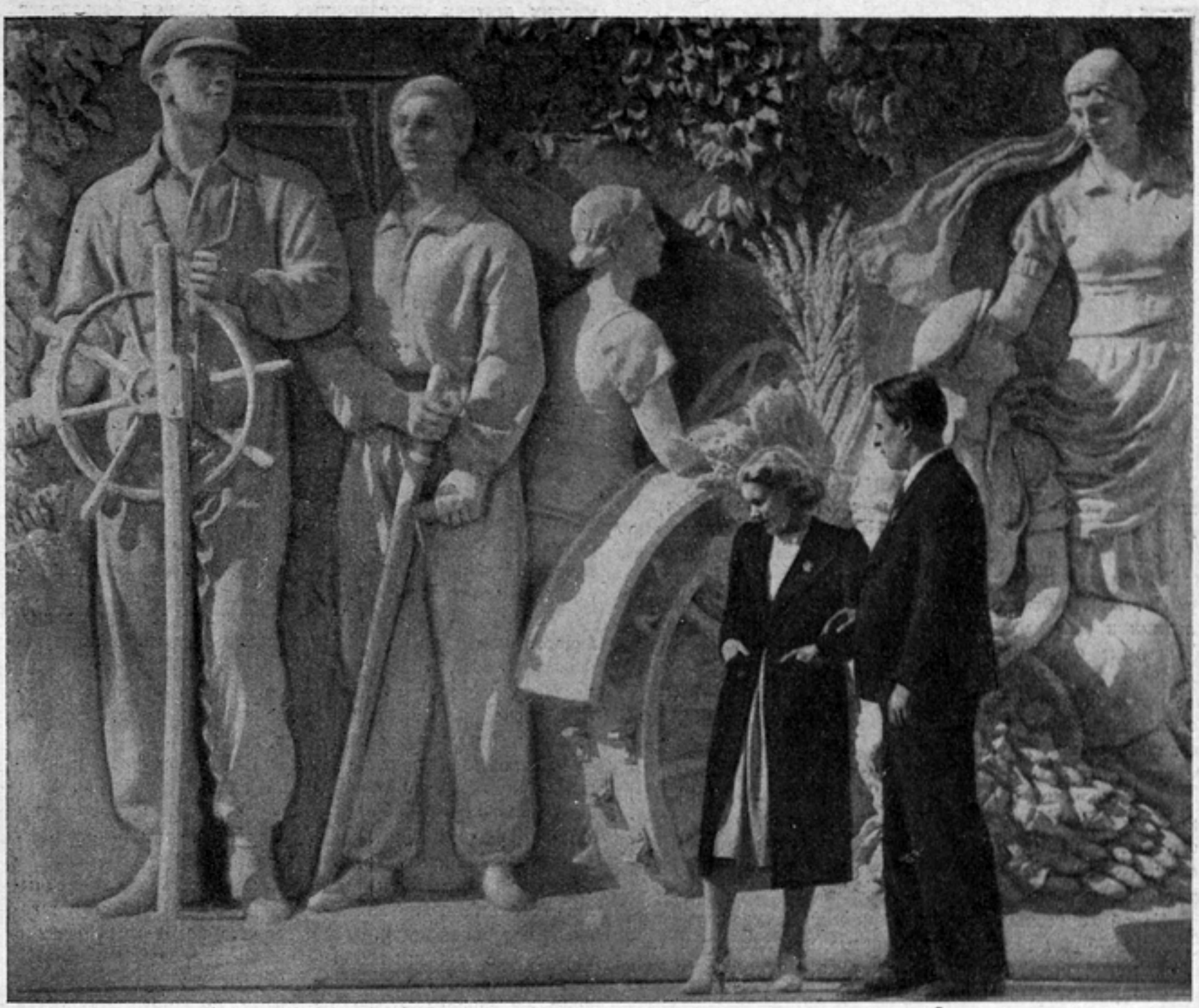
Вырабатывая выразительные средства кинокомедии, художники советского кино сумеют обнаружить прежде всего широту кругозора, яркость философских обобщений, наблюдательность, точность и верность интонации — интонации, с которой рассказывается о замечательных свойствах человека эпохи социализма.

Стиль и характер юмора советского человека уже наметились в дневниках Папанина и Кренкеля, записках Расковой, рассказах героев страны, в чудесном смехе Ильфа и Петрова, в эпизодах многих некомедийных советских фильмов.

Это — самое драгоценное, что должны донести до зрителя художники советской кинокомедии, овладевающие культурой этого высокого жанра.

«СВЕТЛЫЙ ПУТЬ»

Сценарий В. Ардова. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. Мосфильм. На фото: засл. арт. РСФСР Л. Орлова в роли Тани Морозовой



«СВЕТЛЫЙ ПУТЬ»

Сценарий В. Ардова. Режиссер засл. деят. иск. Г. Александров. Оператор Б. Петров. Мосфильм. На фото: засл. арт. респ. Л. Орлова в роли Тани Морозовой и арт. Е. Самойлов в роли инженера Лебедева

Поднимем кинокритику до вершин кинематографии*

О. Нестеровичч

«Критик — более квалифицированный зритель». Этот взгляд на роль критика укоренился в кинематографии настолько прочно, что не только творческие работники, но и сами критики начинают смотреть на свою профессию подобным образом.

Нет ничего более ложного, более вредного и для роста критики и для дела кинематографии, чем такой взгляд. У критика он порождает чувство безответственности. В самом деле, если критик — только зритель, хотя и «более квалифицированный» (это существа дела не меняет), то какие требования можно предъявить ему и что он может дать? Ведь критический труд для него не профессия, не серьезное занятие, которое требует больших знаний и соответствующих навыков, а «вдохновенные», вольные экскурсы в область кино. Но, повидимому, критик-зритель с таким же чувством ответственности может совершать свои критические экскурсы и в другие области искусства.

Какой серьезный человек, привыкший уважать свои суждения, будет говорить о колорите, цвете, свете и т. д. в живописи, если он не чувствует себя компетентным в этих вопросах? Чтобы не быть смешным, этот человек не станет называть себя критиком и не будет судить о живописных достоинствах произведения, а в лучшем случае выскажет суждения об общей идее произведения, предоставив судить обо всем остальном специалисту.

Но сложность критической деятельности заключается не только в понимании специфических выразительных средств и оценке их использования художником. Главная задача критика — в анализе идеи произведения, в разборе ее, в своеобразной проверке правильности той картины, которую нарисовал художник.

Анализ кинематографического произведения представляется поэтому даже более сложным, чем анализ произведений других искусств в силу синтетического характера кинематографа.

Но когда речь заходит о кино, оказывается, что все могут считать себя компентентными, готовы записаться в критики и «авторитетно» оценивать работу над фильмом.

Нет ничего удивительного в том, что подобная вкусовщина, характеризующая ряд статей о фильмах, часто прикрывается удивительным и странным «наукообразием» их построения, жонглированием научной терминологией, придающих видимость анализа самым поверхностным и скороспелым оценкам.

Эта легковесная, неверная точка зрения на задачи кинокритики, к сожалению, отразилась и в работах самих критиков. Эта точка зрения определила вкусовщину во многих статьях, посвященных кино, подмен серьезного анализа, идейного разбора произведения, т. е. важнейшей решающей задачи критика безапелляционными и отнюдь не доказательными оценками.

Даже неграмотный человек понимает, что нужно иметь прирожденное дарование, чтобы нарисовать простой стол на полотне. А культурные люди знают еще, что кроме дарования живописцу нужны и большие знания.

Труд художника ценят и уважают. Всякий понимает: чтобы стать живописцем, — одного желания недостаточно. Художником надо родиться, получить разностороннее образование, много учиться, чтобы добиться успеха. И, главное, — нужно уметь наблюдать жизнь, видеть ее в тенденциях ее развития. Все это кажется элементарным, когда речь идет о других видах искусства, но не о кино. Когда же речь заходит о кино, все сразу резко меняется даже у культурных людей. Всем кажется, что в кино все чрезвычайно просто, что не обязательны ни знания, ни прирожденные дарования, чтобы создать фильм.

Такие настроения распространены не только у широкого круга зрителей, с этим настроением молодежь приходит в киновуз. Надо ли напоминать, сколько разочарования останется у молодых людей, кончивших киновуз и вынужденных вернуться к своим профессиям, затратив даром несколько лет...

Успех в кино особенно часто приписывается не талантливости людей, но случайным обстоятельствам. Обычно говорят: «повезло».

Все подобные мнения о кино, скажем мягко, есть заблуждение, основанное на поверхностных наблюдениях и выводах, касающихся кино как искусства.

Первое заблуждение основывается на фотографической природе кино. Фактура на пленке до натурализма сходна с предметами в жизни. Стол сходен со всеми столами, изготовленными на фабриках столярами и краснодеревщиками. Зритель видит в них прежде всего искусство профессионалов. Живая и мертвая природа в фильме выглядит такой, какой зритель привык наблюдать ее в жизни. А человек в кино внешне гораздо более живой, чем в театре. Все особенности его лица, фигура, походка в кино очерчены особенно выпукло. Скажем мимоходом: в этой фотографичности — одна из самых больших трудностей создания образа в кино, типизации конкретного живого человека. Но ведь ни человека, ни предметы, ни пейзажи в кино рисовать не надо — лишь поставить аппарат и снимать. Каждому представляется это чрезвычайно простым: «заснимай» жизнь, как она есть.

Вся сложность построения образа не лежит на поверхности. Образ действует на зрителя, увлекает его. Зритель теряет способность анализировать сущность искусства кино. Если же фильм плохой и не захватывает внимания зрителя, в особенности более или менее культурного, тогда фотографическая природа кино выступает на первый план. Тогда каждый чувствует себя знатоком и критиком кино.

Второе заблуждение основывается на специфических особенностях производства фильма. Сложное разделение труда, массовый характер производства, легкость, с которой в фильме изымаются или вводятся целые эпизоды, — все это умаляет в глазах большинства людей роль создателей фильма. В живописи такие манипуляции невозможны.

Основываясь на фотографической природе кино и массовом характере производства, люди доходили до того, что смотрели на кино, как на производство некиих предметов широкого потребления.

---

* В порядке обсуждения.

Творческие работники кино перенесли от этого немало невзгод. Но надо отдать справедливость: с этими вульгарными взглядами они боролись очень настойчиво.

Эти же взгляды на кино питают определенные настроения и в отношении кинокритики.

◇

Надо ли говорить, что творческий труд в кино чрезвычайно сложен и труден, что режиссер кино должен быть всесторонне одарен и широко образован; что искусство кино — одно из самых сложных и интересных искусств.

Чтобы создать поэтическое произведение киноискусства, нужны таланты и таланты большие. Несмотря на то, что имеются произведения кино, которые останутся в истории искусств, тем не менее кино еще только пробует свои силы и возможности. Многие изобразительные средства должны быть открыты или усовершенствованы. Не решена еще окончательно и важнейшая проблема построения сюжета в кино.

Критический труд тоже не менее сложен и труден. Белинский называет критику аналитически-синтетическим процессом. Характер критического мышления Белинским определен весьма точно. Следовательно, чтобы стать критиком, нужно иметь к этому данные (способность к научному мышлению).

Критик должен знать до тонкости явления общественной жизни, уметь видеть не только вполне развитые идеи, но и тенденции новых зарождающихся идей. Критик в первую очередь — публицист; он должен верно определить политическую тенденцию произведения, направить художника на правильный идейный путь. Но критик-публицист не достигнет желаемых результатов, если он откажется от постановки эстетических проблем.

Для критики, которая анализирует произведения искусства всесторонне, т. е. с публицистической и философско-эстетической сторон, нужны основательные знания жизни, большая культура, чувство вкуса (что очень важно в искусстве) и, наконец, прирожденный дар понимать и видеть самое искусство критически.

Критика есть сознание философское — говорит Белинский.

Наука, искусство усложняются: нужна большая культура, чтобы понимать, а не только судить о них. А вот критик кино—самого сложного и самого ответственного массового искусства — может быть оказывается просто квалифицированным зрителем. Когда утверждают, что критик — «квалифицированный зритель», этим опошляют не только критику, но и самое искусство кино.

Что фотографическая природа кино может порождать неверные представления у зрителя и на сущность этого искусства и на роль критики в нем, это еще понятно. Но непонятно и странно, когда творческие работники недооценивают ни серьезности критического труда, ни роли критики в развитии кинематографии.

Ссылаясь на опыт Чаплина, творческие работники обычно утверждают, что пробные просмотры на массовом зрителе дают им больше, чем критика. Полезность таких просмотров отрицать нельзя. Художник проверяет на массовом зрителе свой метод. Кино — массовое искусство. Фильм имеет иную судьбу, чем книга. Фильм сразу смотрят тысячи людей, а книгу читают сотни. Фильм получает приговор массового зрителя сразу, а книга, если она недооценена в момент ее появления в свет, имеет надежду быть оцененной хотя бы потомками.

Если фильм не привлекает внимания зрителя, то прокатные конторы отдают его на смывку в утиль, а единственный экземпляр, хранящийся в фильмотеке, недоступен не только любителям кино, но даже работникам самого кино. Стремление работников кино к общению с массовым зрителем творчески законно и необходимо. Непосредственно наблюдая восприятие зрителя, общаясь с ним, художник может получить многое. Но грубейшая ошибка думать, что массовые просмотры могут заменить критику. Массовые просмотры не могут решать ни эстетических проблем, ни обеспечить публицистической критики.

Наши творческие работники ищут политической оценки их произведений. Публицистическая критика в кинопечати почти отсутствует. Нельзя считать публицистикой обычный пересказ фабулы в рецензии. Если наша критика должна направлять идейный путь художника, а в этом ее главная задача, то она не имеет права отказываться от публицистического разбора произведения и в связи с ним должна ставить и разрешать выдвинутые в произведениях эстетические проблемы.

Если посмотрим внимательно наши фильмы, то мы увидим, что им свойственен один недостаток — незаконченность, недоработанность формы; потому и идея в них часто дана в публицистической декларации, а не в образах.

Пожалуй ни один из видов советского искусства не нуждается так в серьезной критике, как кино, хотя бы потому, что оно — искусство новое. А между тем критика у нас действительно несколько любительская. Эстетическая критика почти отсутствует, а публицистической нет вовсе.

◇

Кроме текущих рецензий критика должна обобщать явления художественной практики, ставить и решать научно-эстетические проблемы. Художественные достижения наших лучших фильмов должны стать достоянием в с е х творческих работников.

В чем секрет художественной силы В е л и к о г о г р а ж д а н и н а? В глубине проникновения в действительность, в понимании тенденций ее развития. Это нашло свое выражение во всей образной структуре фильма. Поэтому нам могут ответить, что секрет художественной убедительности фильма заложен в прекрасной игре артиста Н. Боголюбова. Согласны, что игра Боголюбова блестяща, но ведь в самом сценарии он должен был получить материал для создания такого образа, а в сценарии действие развивается главным образом в диалогах.

В В е л и к о м г р а ж д а н и н е — не обычная форма диалога для наших фильмов; в нем и лежит секрет художественной убедительности. По сути диалог поднят часто до философского обобщения, но форма его бытовая. Нет публицистической назидательности. Так именно и разговаривают люди в повседневной советской общественной жизни — просто, без ложного пафоса. Потому диалог В е л и к о г о г р а ж д а н и н а так органически сливается с изобразительной стороной фильма, потому Боголюбов и мог наполнить его всеми красками чувств. Благодаря бытовой форме диалога в образе Шахова сочетается высокое политическое содержание и теплота чувств.

Мы не имеем возможности в данной статье более полно анализировать достижения фильма В е л и к и й г р а ж д а н и н. Укажем только, что бытовая форма диалога при глубоком философском его содержании должна стать достоянием всего нашего искусства. Это — типическое явление нашей действительности. Ведь впервые в истории народ в таких масштабах активно и сознательно участвует в политической жизни. Это обстоятельство не может не отразиться на содержании его бытовой речи. Множество научных терминов, вошедших в нашу лексику, и ряд дру-

гих языковых явлений изменили весь строй нашей речи, что нашло свое блестящее выражение в фильме Великий гражданин.

Часто случается, что критиковать фильм уже поздно, ничего исправить в нем критика не может, остается констатация факта. Поэтому необходим предварительный углубленный анализ сценариев.

Должна быть не только проанализирована идея, но критика должна предвидеть заложенную в ней форму будущего фильма.

◇

Основная задача критики идейно воспитывать художника, будить его теоретическую мысль, помогая ему разобраться в изображаемых им людях и событиях.

Мы указали на одну сторону деятельности критики, обращенную к нуждам художника. Вторая сторона должна быть обращена к зрителю. Идеи фильма нужно донести до зрителя, нужно помочь ему понимать произведение искусства более глубоко и разносторонне. В этом—важная культурно-просветительная задача критики.

Критика поэтому должна быть глубокой и правдивой.

Ироническое, несерьезное отношение части творческих работников к критике объясняется, на наш взгляд, отсутствием критических традиций в кино. Не было человека, который определил бы задачи критики кино как синтетического искусства. Критика в кино гораздо более сложна, чем это может показаться на первый взгляд. Критик должен проникнуть в образный строй произведения и анализировать идею в ее сложной кинематографической форме.

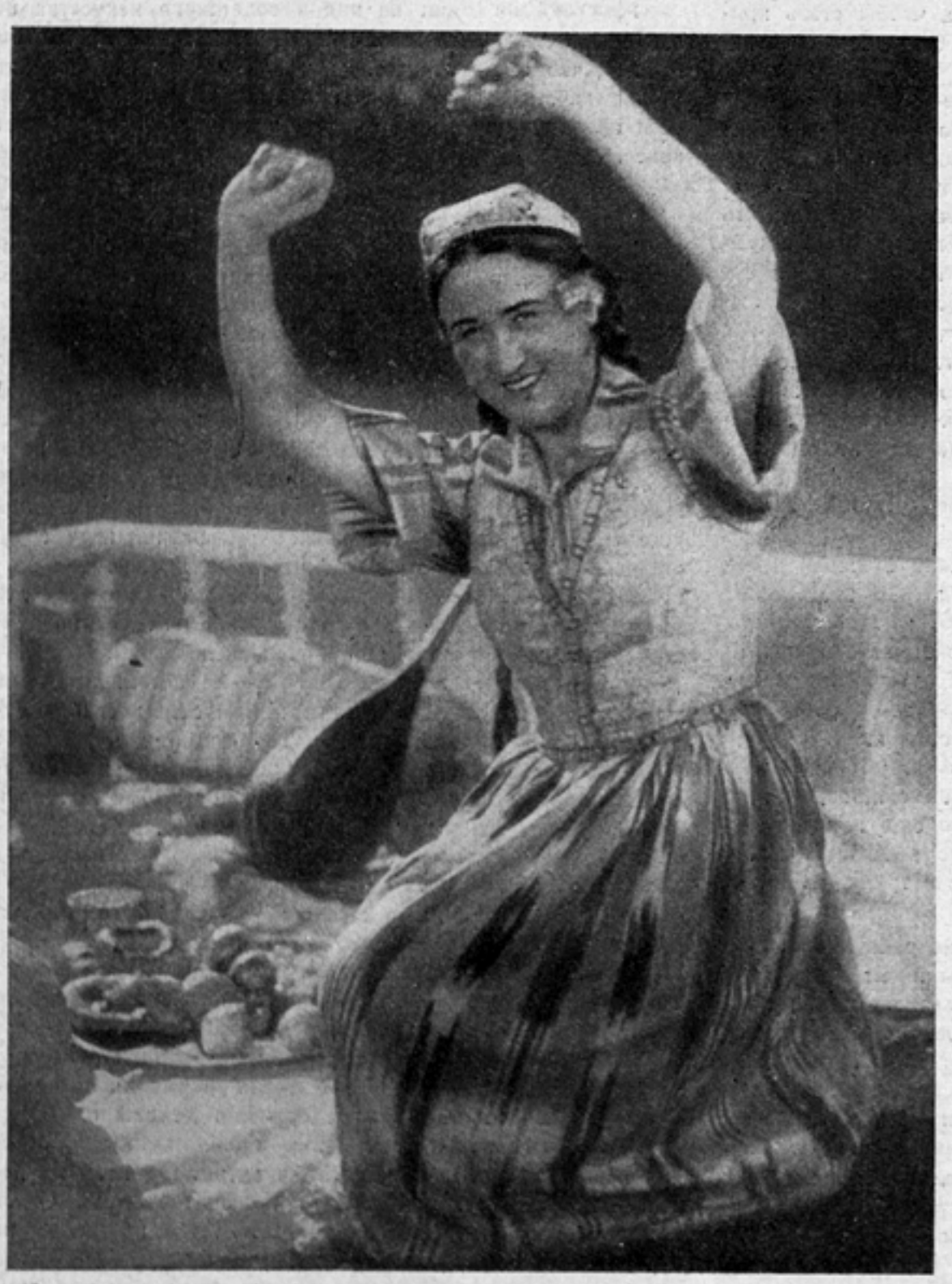
Творческие работники часто склонны предъявлять к критической мысли весьма своеобразные требования: они ждут от нее «производственной рецептуры», хотят чтобы критика научила писать сценарии и прочее.

Между тем, если обратиться к истории критической и эстетической мысли, то мы видим, что от Буало, Дидро, Гегеля до Белинского и Чернышевского, научная мысль стремилась раскрыть законы развития искусства; научная мысль стремилась приблизиться к объективному представлению прекрасного.

Кинематография — и кинокритика в первую очередь — должна освоить богатейшее критическое и философско-эстетическое наследство прошлого — не цитатно, не догматически, а творчески. Нужно выработать критику кино как синтетического искусства, положив в основу марксистско-ленинскую эстетику. Нам нужна такая критика, которая вела бы анализ художественного произведения изнутри и всесторонне. Идея произведения должна быть проанализирована в том виде, как она выражена в сложной кинематографической форме, и должна быть связана с публицистическими задачами советской критики.

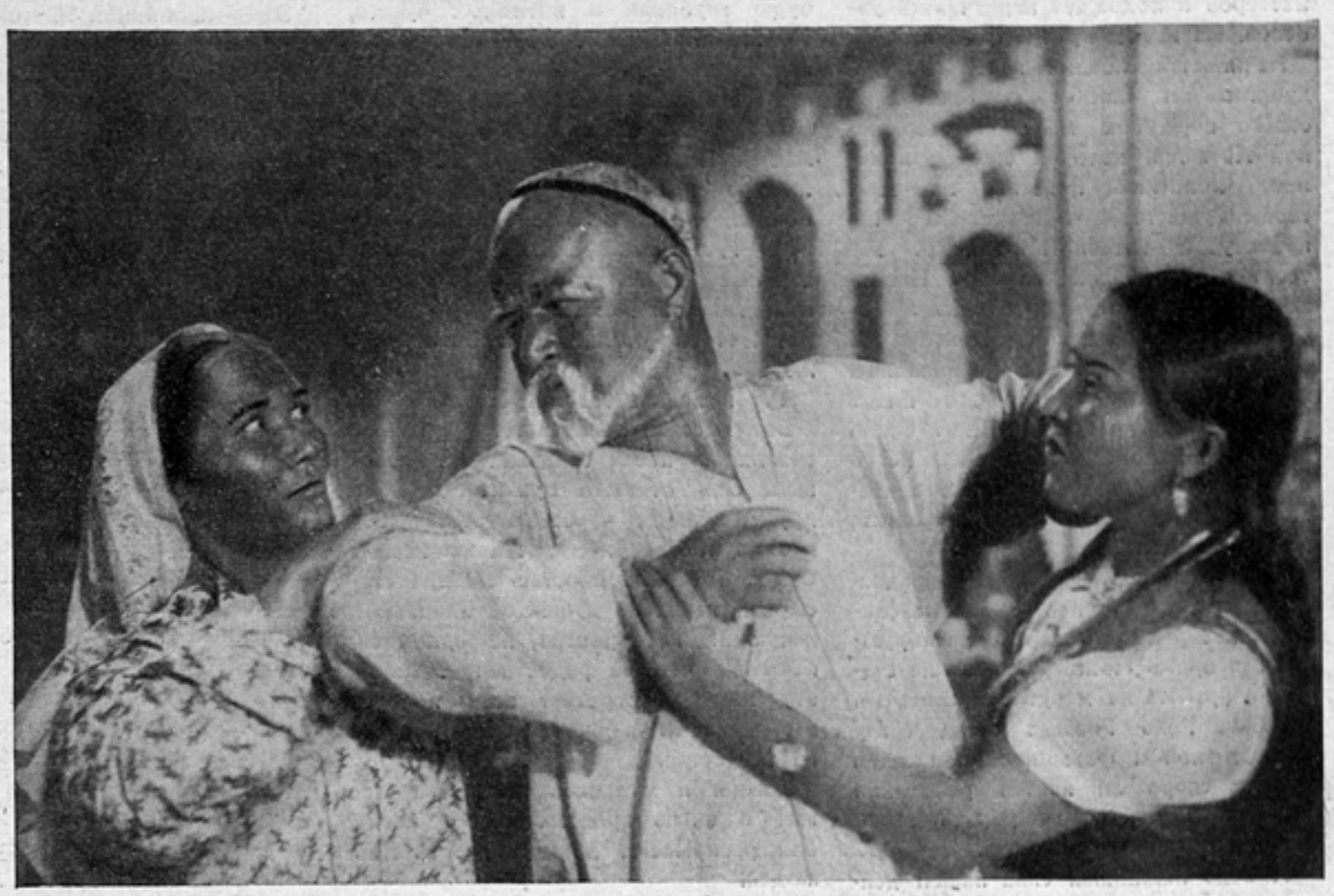
Кинокритика должна повысить теоретические требования к себе, добиваясь марксистского единства философско-эстетических и публицистических качеств.

Печать — могучее средство воспитания масс. Критические статьи — ответственное политическое дело. Они должны творчески помогать художнику и воспитывать вкус у массового зрителя. Нужно поднять кинокритику до уровня вершин нашего киноискусства.



«АСАЛЬ»

Сценарий засл. деят. иск. УзССР Камиля Яшена. Режиссеры М. Егоров и Б. Казачков. Ташкентская киностудия. На фото: нар. арт. СССР Халима Насырова в роли Асаль



Асаль

Хр. Херсонский

Среди немногих (к сожалению, еще очень немногих!) фильмов о жизни в советской средней Азии Асаль моментами радует простотой тона, приближением к действительности, внимательным отношением к людям. Современная тема в сценарии заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР Камиля Яшена начинает раскрываться через характеры и отношения узбеков в семье, в быту и главным образом в труде — как тема драматического и счастливого развития нового сознания, новой психики. Это приближает фильм к реализму; запоминаются сцены, где автор чутко, подробно, заинтересованно наблюдает как изменяются национальные формы, в которых растет и развивается новое социалистическое содержание жизни. И хотя это только моменты, правдивые, непосредственные, они энергично пробиваются сквозь толстую кору штампов и ложного понимания искусства и начинают побеждать.

Фильм на наших глазах как бы теряет сухую кожу.

Взамен схем, наигрыша и «кинематографических» условностей, напрасно возводимых в закон искусства (особенно часто в восточных фильмах), начинает появляться отражение живой жизни.

◇

Но только начинает. Режиссеры М. Егоров и Б. Казачков, хорошо начав, еще видимо не совсем верят самим себе. Чтобы не потерпеть поражения, они часто возвращаются (вместе с автором) к запрещенным жизнью приемам: втискивают актеров назад в ту самую мертвую и чужую кожу, которую только что сбрасывали с них.

Эта борьба вкусов и стилей очень поучительна...

Увидев фильм Асаль, многие еще не уверенные в себе драматурги, режиссеры и актеры молодых восточных национальных киностудий несомненно задумываются о том, где же начинается настоящее искусство.

Вот перед нами заслуженный артист УзССР Асат Исматов. Он играет буржуазного националиста Ризаева — заместителя директора текстильного комбината в Ташкенте. К нему из Москвы приезжает стахановка, русская девушка текстильщица Наташа. Она должна передать опыт многостаночниц всему коллективу местных текстильщиков. Среди них есть и русские, но основную массу составляют новички на производстве — узбеки и узбечки. С каким хитрым упорством и изворотливостью Ризаев старается убедить Наташу, что узбекам, «медлительному» по его мнению восточному народу, не свойственны высокая организованность и новые темпы в труде! Пусть Наташа, чтобы не осрамить стаха-

«АСАЛЬ»

Сценарий засл. деят. иск. УзССР Камиля Яшена. Режиссеры М. Егоров и Б. Казачков. Ташкентская киностудия. На фото: нар. арт. УзССР Люфти Ханум Сарымсакова в роли матери Асаль, засл. арт. УзССР Р. Пир-Мухамедов в роли отца Асаль и нар. арт. СССР Халима Насырова в роли Асаль

новского движения, передает свой опыт пока кому-нибудь из русских мастеров и подождет переучивать узбеков. На это-де нужны годы и годы.

Начинается поединок между «радушным» и «ласковым» «знатоком» своего народа и молодой сдержанной Наташей, которая еще не понимает политики Ризаева, но всем своим существом чувствует его неправоту и готова опрокинуть эту теорию «медленной жизни». Поединок обещает быть интересным.

И вдруг заместитель директора за спиной Наташи делает кровожадное, зловещее лицо. Кому это надо? Ему, Ризаеву, разумеется нет. Стало быть, зрителю? Чтобы тому не о чем было задуматься? Чтобы зрителю не было нужды быть ни умным, ни бдительным?

Куда девались и ум, и вкрадчивость, и лоск европейского образования, и скрытность хитро маскирующегося врага. После уже никакие старания артиста не могут исправить его ошибки. Роль Ризаева стала сразу примитивной и фальшивой, мы ждем только, скоро ли явятся работники Наркомвнудела, чтобы убрать этого мелодраматического злодея.

А ведь подлинная сила нашей действительности, сила новых отношений в социалистическом труде и в новом быту узбекского народа в том, что народ разоблачает, вытесняет своих врагов, несет им полную гибель даже тогда, когда эти враги скрытны, хитры, изворотливы — словом, такие, каким показал артист Ризаева вначале, до своей страшной гримасы.

Изображение хитрости, спрятанности, ловкости буржуазного националиста в этом фильме было по ходу действия не только непременным условием для правильной трактовки образа врага, но и возвысило бы положительные образы умных и чутких, честных и прямых окружающих его советских людей.

◇

Тут мы подходим к самому главному.

Народная артистка СССР Халима Насырова (Асаль), народная артистка УзССР Люфти Ханум Сарымсакова и заслуженный артист УзССР Р. Пир-Мухамедов (Хасан, отец Асаль) в целом ряде сцен очень естественно, чутко, просто и сдержанно передают характеры и душевные состояния своих героев. Это — лучшие моменты фильма.

Сколько порой бывает выразительности в такой игре! Один взгляд, поворот головы, движенья плеча или руки, просто произнесенное слово выражают очень много: то целую бурю глубоких и интимных чувств, то сложный ход мыслей. Эта лаконичная и вместе с тем подробная правда о людях раскрывает, как они растут и как борются за свою новую жизнь. Через конкретную, частную, личную правду мы видим правду общую, очень большую, общественную. Тут чутко раскрыты и национальные черты узбекского народа. Возникают живые характерные портреты. И мы начинаем любить этих людей.

Тут и начинается искусство!

Вот Асаль возвращается домой, счастливая после свидания с Власовым. Они открыто признались друг другу в своих чувствах. Асаль негромко поет на ходу девичью песню. С какой естественностью Халима Насырова передает душевное ликование девушки! И, вероятно, не одной ей кажется, что ее радостная песня в эту минуту согревает весь мир. В этом — сила правдивого и поэтического искусства.

Поэзия и мудрость искусства лежат в очень простых вещах, когда они раскрывают душевное богатство людей.

Они присутствуют и дальше, — эта поэзия и мудрость, — когда стареющая мать Асаль, чувствуя волнение дочери и понимая его смысл, напевает что-то похожее одновременно на ласковую колыбельную песенку и на жалобу о женской трудной судьбе. А кончив петь, улыбается, глядя на Асаль.

Они понимают друг друга, и зритель поймет очень многое.

То же — и в удивительном танце на ковре подруг, окруживших Асаль, полупризнавшуюся в своей любви к Власову. Танцуют только руки, как робко поднимающиеся крылья. Гордо танцует одна голова на гибкой шее. Но как выразительно все это! И как много говорят о человеческом достоинстве глаза, сжатые губы, безмолвно поющие!

То же — в радостном заключительном танце девушек на празднике. Танец становится полетом, воплощением чувства свободы и любви к жизни.

Этот танец значительно выиграл бы, если бы он был теснее связан с ходом действия, а не был бы только «приложением» к фильму, в виде самостоятельного апофеоза.

Фильм хорош тем, что он показывает исключительную пластическую (музыкальную!) выразительность узбекского народа — и в интимных проявлениях в повседневном быту, и на людях в праздничном общении.

Это — настоящий Восток.

Фильм для нас ценен тем, что он рассказывает о современных отношениях, о новых людях, о стахановском социалистическом отношении к труду, о том, как эта новая действительность совершает переворот, вторгаясь в быт узбекской семьи, создает новую мораль у отцов и детей в дружбе и в любви.

Это — советский Восток.

◇

Но здесь снова возникает «но»... На непосредственную жизнь натягивается мертвая сухая кожа кинематографических штампов. Диверсант, стоящий над душой Ризаева, целиком перенесен из «древнего» американского детектива. А важнейшие жизненные положения очень упрощены.

Диверсант и Ризаев пойманы. Рекорд на многих станках поставила первая на комбинате — узбечка Асаль. Но мы так и не узнали почему, за что, за какие качества выбрала ее Наташа для этого ответственного дела! Асаль до этого не умела работать. Почему же и как она так быстро научилась работать лучше всех других?

Также почти ничего не узнали мы и о внутреннем характере и содержании отношений вступающих в брак Наташи и брата Асаль. Артистка Е. Павлова в роли Наташи играет очень тактично, но душевный мир Наташи мало раскрыт в фильме.

Не очень убедил нас и артист Дубенский (в роли Власова) в том, что Асаль будет счастлива замужем именно за ним (фильм заканчивается двумя свадьбами).

◇

Серьезное интеллектуальное содержание жизни людей еще не стало в этом фильме предметом искусства. Авторы остановились на пороге. И поэтому жизнь на экране — и стахановские рекорды, и революция в семейном быту, и любовь молодых людей — все это выглядит слишком легким. Как будто все победы даются одним увлечением, одним чувством. А тут как раз и должен был произойти переход от начала искусства, от его первых радующих побегов, от его детства к художественной зрелости.

Вслед за эмоциональной правдой надо глубоко раскрыть мысль думающих и побеждающих в интеллектуальной борьбе советских людей.

Мастер советской кинодраматургии

О. Леонидов

В январе 1935 года советская кинематография праздновала свое славное 15-летие. Правительство отметило этот день присуждением высоких наград многим творческим работникам. Среди них было имя Натана Зархи. Это был первый кинодраматург, удостоенный звания заслуженного деятеля искусств.

Заслуги Натана Зархи перед советской кинодраматургией действительно велики. Среди советских кинодраматургов он занимал выдающееся место. Это он был автором классических сценариев Мать и Конец Санкт-Петербурга, по которым созданы фильмы, являющиеся гордостью советской кинематографии. Вместе с Броненосцем Потемкиным они выдвинули наше кино на первое место в мире и стали знаменем не только передового киноискусства, но и политической борьбы зарубежного пролетариата.

По реакции на Мать, на Конец Санкт-Петербурга безошибочно определялись враги и друзья Советского Союза. Полиция всего буржуазного мира охотилась за этими фильмами, как за опасными политическими преступниками, арестовывала их, заключала под стражу. Но они прорывались через все рогатки и находили путь к своему зрителю.

Чтобы понять истинное значение работы Н. Зархи над этими сценариями, надо вспомнить, когда, в какую эпоху советской кинематографии были задуманы и осуществлены эти работы.

«Поскольку кино пользуется или старой русской картиной, или картинами западноевропейского производства, оно фактически превращается в проповедника буржуазного влияния или разложения трудящихся масс»,—записано в резолюции XII съезда партии (1923 год).

«Плохо обстоит дело с кино», — говорил товарищ Сталин на XIII съезде партии в 1924 году. — «Кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача — взять это дело в свои руки».

Натан Зархи был одним из первых кинематографистов, кто по-большевистски понял и принял мудрое указание вождя партии и все свое творчество посвятил борьбе за реализацию этого указания. Борьба за советский сценарий, за советский фильм, соединяющий в себе качество высокохудожественного произведения искусства с идейной насыщенностью, большевистской политической направленностью, вызывала упорное противодействие дореволюционных хозяйчиков, перешедших на советскую службу и наскоро перекрасившихся в советские цвета, и старых кадров режиссуры, набивших себе руку на постановке «золотосерийных боевиков».

Они считали революционную тематику «данью времени», идейность искусства рассматривали как некий привесок к драматическому сюжету. Они говорили о несовместимости политической революционной тенденциозности и искусства. Авторы этой «теории» яростно доказывали, что массовый революционный фильм никогда не окупит себя, что «кассовой» может быть только «развлекательная» кинокартина, в той или иной форме варьирующая вопросы любви, ревности и т. д.

Н. Зархи своей работой над сценарием Мать, а затем над Концом Санкт-Петербурга пошел против течения. На Зархи и его немногочисленных друзей и последователей смотрели, как на чудаков и фантазеров, как на одержимых фанатиков. Натана Зархи пытались повернуть вспять, использовать его дарование на потребу буржуазного и мелкобуржуазного зрителя.

Но Зархи — вдохновенный пламенный юноша, пришедший в кинематографию из советского вуза, из рядов Красной Армии,—твердо и неуклонно шел своим путем. И он одержал на этом пути такие победы, которые выбили оружие из рук его «идейных» противников. Своим сценарным творчеством Зархи первый проложил пути советского революционного, проблемного фильма. Ему удалось добиться этой нелегкой победы благодаря своему исключительному темпераменту и дарованию художника, благодаря правильному пониманию поставленных партией перед искусством задач.

Писались революционные сценарии и до Зархи. Но большей частью это были плоды холодных размышлений, безликие отписки от революционной тематики, где действие подменялось массовками и демонстрациями с красными флагами, а живые образы людей — крупными планами лиц из толпы. Удивительно ли, что такого рода сценарии и ставившиеся по ним фильмы не волновали зрителя, не давали пищи ни сердцу, ни уму?

Н. Зархи—первый из советских кинодраматургов в основу своего сценарного творчества поставил человека, раскрытие его характера. Все сценарии, написанные Натаном Зархи, это сценарии о людях нашей эпохи. Такие события, как война, стачка, революция, обычно развертывающиеся в сценариях Зархи, интересуют его не сами по себе, а лишь постольку, поскольку они раскрывают его героев, позволяют проверить их на этих событиях. «Для меня основным является раскрытие образа, обнаружение подлинного существа человека, — говорил Н. Зархи о своем творческом методе,—создание перелома в нем, его переход — путем скачка — в новое качество, иногда усиление реакций человека или, так сказать, «проявление» его. Был человек пассивным. Засвятая, но не проявленная пленка. Но вот случилось огромное событие— «проявитель», и человек брошен в этот «проявитель», — в большие события, в войну, революцию, и тогда резко обнаруживаются все его качества, которые раньше были невидимы для глаза...»

В этом сила Зархи как художника, в этом причина могущественного воздействия его сценариев. Сейчас уже созданы такие монументальные кинопроизведения о советских людях, как Чапаев, Депутат Балтики, трилогия о Максиме, Великий гражданин, фильмы о вождях революции.

Н. Зархи был зачинателем, родоначальником кинодраматургии этого рода. Борясь за сценарии и фильмы о советском человеке, о советском герое, он как бы предвидел появление этих фильмов, о них говорил он на писательском съезде 1934 года, предъявляя к кинодраматургам требование — создавать образы, которые стали бы нарицательными, как это уже есть в литературе и дра-

матургии. Это выступление Н. Зархи глубоко актуально звучит и сегодня. С трибуны съезда писателей он горячо ратовал за фильмы на современные советские темы.

Как мы знаем, именно в этом направлении, начиная с 1938 года, наша кинематография перестраивает свой тематический план, именно так и ставится очередная задача максимального расширения выпуска кинофильмов на современном советском материале. Как много мог бы сделать в этом направлении безвременно ушедший от нас Натан Зархи!

Все сценарии Н. Зархи отмечены печатью вдохновения, взволнованностью талантливого художника, все они написаны рукой мастера. Искусством кинодраматургии Н. Зархи владел в совершенстве, соединяя литературный талант с талантом кинематографиста, умеющего видеть каждую строку своего произведения и создающего сценарий, уже как фильм, поставленный творческим воображением автора.

Чтобы еще яснее ощутить размеры сценарного мастерства Зархи, надо вспомнить, что большая часть его творчества протекала в период немого кино, когда кинематография была еще лишена таких могущественнейших выразительных средств, как слово, как звук вообще. Только один сценарий Зархи — Самый счастливый (Победа) был поставлен уже в эпоху звукового кино.

Н. Зархи был образцом культурного, вечно ищущего, вечно совершенствующегося, неизменно пополняющего свои знания кинодраматурга. Своим творчеством он поднял на большую высоту самую профессию сценариста, он имел все основания гордиться тем, что он сценарист.

И хотя на долю Н. Зархи как драматурга театра, дебютировавшего пьесой «Улица Радости», выпал исключительный успех, хотя и в писательских кругах звание драматурга театра, по старой традиции, «котировалось» выше, чем звание сценариста, Н. Зархи, на съезде писателей отказался от своего права высказываться по вопросам театральной драматургии и выступил как сценарист, как драматург кино. Под аплодисменты аудитории, он говорил о том, что «звание советского кинодраматурга так же радостно, так же творчески насыщенно и так же ответственно, как звание советского драматурга и советского писателя».

Натан Зархи как человек и как писатель отличался удивительной жадностью к нашей новой советской жизни, к новым советским людям. Все, кто знали Натана, конечно, помнят, как живо реагировал он на любое радостное событие, на каждую подмеченную им деталь нового быта, новую черту, характеризующую нового человека.

Все, знавшие Натана, помнят его рассказ о поездке в уральский колхоз «Красный ударник», о председателе этого колхоза Афанасии Микушине и колхознике-лодыре Филиппе Напеине. Лучшие ударники колхоза вырабатывали по 600 трудодней, а у Филиппа всего 60. И сколько ни бился с Напеиным председатель, ничего не помогало, ничего не действовало на лодыря.

«— Я помру — не твоя забота, не твое дело, — заявил однажды Филипп Напеин.

И тогда взорвался гневом Микушин:

— Врешь, мое дело! Не смеешь помирать! Это тебе не царский режим».

Зархи искренне восторгался этой новой философией нового советского человека. В ней,—говорил он,—звучит философия нашего общества новой страны, где у человека отнято право на горе, на скуку, на голод.

Н. Зархи был художником-мечтателем. Он мечтал о солнечном коммунистическом обществе и о его людях. Такими же мечтателями были главные герои его произведений. «Я не часто прибегаю к показу мечты, — писал он,—но когда я начинаю сценарий, почти всегда в подсознании образы людей возникают у меня из желания почувствовать, ощутить, о чем они мечтают».

Мечта об иной жизни движет парнем в Конце Санкт-Петербурга. В Матери замечательно сделаны наплывом—мечты в тюрьме.

В Самом счастливом Саша мечтает о новых победах и достижениях советской авиации. Его брат Клим возьмет высоту 18 000 и первым проложит трассу вокруг земли... «А уж за тобой пойдут эскадрильями, всему миру покажут, какая мы сила...»

В «Улице Радости» мечтает Рубинчик, мечтает Стэбс.

Стэбс мечтает о коммунистическом государстве, о пролетарской диктатуре. Закаляясь в боях, он выковывается в большевика, в преданнейшего друга советской страны — единственного в мире отечества трудящихся.

Стэбс поет песню о нашей стране — стране на Востоке:

Далеко на Востоке
Оставил я сердце,
Далеко на Востоке,
В стране чужой.
Никогда я там не был,
Той страны я не видел,
Но не знаю на свете
Страны родней.

В такого патриота советской страны выковался и Зархи. Он жил жизнью своей страны и ей посвятил все свое творчество.

Чапаев

ЛИТЕРАТУРНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ И ФИЛЬМ

И. Долинский

Связь экранного Чапаева с литературным произведением представляет исключительный интерес для истории советского искусства. Она очень ярко раскрывает законы взаимосвязи, преемственности киноискусства и литературы.

При сравнении фильма с литературным «Чапаевым» мы находим разительное сходство материала. За исключением группы полковника Бороздина и взаимоотношений Анны с Петькой в фильме нет ни одного эпизода, который не вырастал бы из литературного произведения, дневника или не был бы связан с ними. Более того, отношение к эпохе и ее героям комиссара-писателя Фурманова и бр. Васильевых весьма родственно. Вместе с тем совершенно очевидно, что бр. Васильевы благодаря иному творческому подходу к литературному материалу создали произведение новой эстетической ценности. Гражданская война и особенно люди этой эпохи получили новое воплощение. Чапаев как бы родился вновь.

Дм. Фурманов говорит:

«Та масса была как наэлектризованная, ее состояние не передать в словах: то состояние, думается, неповторяемо, ибо явилось оно в результате целого ряда событий — всяких событий, больших и малых, бывших ранее и сопутствовавших гражданской войне. Волга вспять не потечет, причины эти назад не возвратятся, и состояние, то состояние родиться не может вновь. Будут новые моменты — и прекрасные и глубокие содержанием, но это будут уже другие.

И Чапаевы были только в те дни — в другие дни Чапаевых не бывает и не может быть: его родила та масса, в тот момент и в том своем состоянии. Потому он и мог так хорошо управлять «своею» дивизией. Как он глубоко прав был, и сам того не понимал, когда называл славную 25-ю — своею, чапаевской дивизией» («Чапаев», стр. 202—203, изд. ГИХЛ, 1937 г.).

Писатель поставил себе целью дать «зарисовки быта, родившегося той порой и для той поры характерного» («Чапаев», 211 стр.). «Нарисовать яркий быт так, чтобы он сам говорил про свое содержание — вот эврика!» («Дневники», 22/VIII 1922 г.). Это понятно. Для Фурманова, как современника и участника чапаевской эпопеи, быт эпохи, ее единичные и конкретные явления, частности, детали были столь близки, дороги, что хотелось в произведении отразить их во всем их разнообразии.

Как сад у заботливого хозяина ломится от плодов, так «Чапаев» Дм. Фурманова полон живых «горячих»

«ЧАПАЕВ»

Авторы-режиссеры Г. и С. Васильевы. Оператор А. Ситаев. На фото: засл. арт. респ. Б. Блинов в роли Фурманова, арт. В. Волков в роли Еланя и нар. арт. респ. Б. Бабочкин в роли Чапаева

фактов. Письмо слепого красноармейца, послание в ЦК, «вопиющая жалоба» Тимофея Спичкина, пища, одежда, думы и чувства отдельных безвестных партизан, железнодорожная сумятица и пр. образуют густую «кровеносную» сеть произведения. Это очень важная часть «Чапаева». Автор дорожит ею и дорожит правильно, как ценнейшим материалом очевидца, материалом непосредственным, неповторимым и им обобщенным.

Изобразив в «Чапаеве» эту неповторимость и особенность людей замечательной эпохи, Дм. Фурманов раскрыл вместе с тем величие их борьбы для будущего. Он показал новые социалистические мысли, чувства и взаимоотношения людей, которые пробивались сквозь толстую кору старого, мертвого. Рядом с фактами и отдельными их зарисовками Дм. Фурманов дает характеры и анализ событий (Чапаев, Клычков, обстановка под Уфой и др.). Точно редкие корабли плавают они по морю бытовых зарисовок. Как современник, писатель мог тогда сделать только первые обобщения. В океане ярких деталей эпохи общее проступало для художника, как первые огни, освещающие еще не всю местность.

Автору дороги все детали, хотя их много. В них растворены дни, когда закалялся в нем большевик-комиссар.

Бр. Васильевы создавали фильм уже в иную эпоху — в эпоху, за которую и отдавали свою жизнь чапаевцы. Драматурги по-новому прочли произведение и дневники и увидели комдива Чапаева, комиссара Фурманова и их дивизии в исторической перспективе. Они изобразили не только то особенное, партизанское, чапаевское, которое очень широко раскрыл писатель-комиссар. Это для бр. Васильевых явилось фундаментом строения фильма, но не стало единственным его содержанием. Когда они ставили фильм, гражданская война стала историей. Подлинные историки, как известно, хоть не имеют возможности ощутить все мелочи, детали века, зато имеют другое преимущество перед современниками. Они легко отстраняют случайности его и видят гораздо четче типическое, отстоявшееся, ведущее.

Имея перед собой великие результаты борьбы героев эпохи гражданской войны — фундамент социализма (1932 г.), Васильевы увидели чапаевскую эпопею, как явление более типическое в смысле его исторической перспективы, чем это было видно в 1922 году, когда писалось произведение Дм. Фурманова. С позиций ведущего течения чапаевской дивизии — течения, получившего более глубокий смысл в нашей эпохе, подошли Васильевы к своей постановке. В движении легендарной дивизии Васильевы, как и Дм. Фурманов, увидели корни героизма и патриотизма социалистического характера. Причем драматурги уже имели возможность связать это замечательное начало с высокими чувствами нашей эпохи.

Чапаев в фильме вышел далеко за рамки «своей» дивизии и колчаковского фронта. Легендарный комдив предстал перед постановщиками не только как народный полководец-самородок, расцветший в партизанских схватках. В Чапаеве Васильевы, как и Дм. Фурманов, увидели черты командира нового типа — командира, у которого революционный размах сочетается с искусством военной стратегии и строжайшей дисциплиной. Вместе с тем, продолжая обобщения писателя, драматурги придали герою черты других военачальников эпохи гражданской войны. Именно это подчеркнуто в фильме. Это роднит Чапаева со Щорсом, Дундичем, Пархоменко и другими.

В фильме—Чапаев начальник части регулярной Красной армии, выросший из партизанской среды. У Дм. Фурманова Чапаев глядит партизанским «степным командиром». Больше того, в литературном произведении Чапаев нам и дорог тем, что это образ партизанского командира. «В нем собрались и отразились, как в зеркале, основные свойства полупартизанских войск той поры», говорит автор. В Чапаеве черты героя наших дней. И опять-таки, продолжая писателя, драматурги кино особенно выделили черты, победившие в Чапаеве партизанскую стихийность.

В этом глубина сходства и разницы обобщения Васильевых и Дм. Фурманова. Это не разные точки зрения: и у Дм. Фурманова и у бр. Васильевых взгляд на историю один — большевистский. Различие лежит в угле зрения, который у постановщиков фильма оказался, естественно, шире.

Новый угол зрения сказался и на образе комиссара. Клычков — обобщение автобиографического характера. Писатель дает развитие военного комиссара из «штатского» интеллигента-большевика. В фильме (за исключением сцены военного совета) Фурманов — зрелый, сложившийся военком Красной армии. Как и в литературном произведении это военком большевистской целеустремленности — идейной, организационной и военной. Но в фильме дано не становление героя, а Фурманов периода Туркестанского фронта и Кубанской армии.

На экране Петька не только ординарец из партизан. Он — ученик начдива Чапаева и комиссара Фурманова. Его храбрость, умение жертвовать собой, наивное восхищение и преклонение перед Чапаевым, взятые из литературного произведения, переплетаются с качествами воина регулярной армии. В нем сознательность и дисциплина.

Такое качественное изменение героев в фильме не явилось отступлением от правды литературного произведения. Фильм — акт глубокого обобщения фактов фурмановских дневников и «Чапаева», как исторических произведений. Причем бр. Васильевы применили тот же метод отбора материала литературного «Чапаева», какой Фурманов применил по отношению к своим дневникам, переводя их заметки на образы художественного произведения.

Работая над «Чапаевым», Дм. Фурманов писал: «Мы в очерке своем нисколько не претендуем на полноту изложения событий, на их точную последовательность, строгость дат, мест, имен...» («Чапаев», 211 стр.). «Кой-какие даты и меры взять, но не вязать себя этим в деталях...» «Это развяжет руки, даст возможность разыграться фантазии» (Дневник, стр. 371). Это не значит, однако, что Дм. Фурманов в какой-то степени исказил Чапаева. Напротив, фигура Чапаева дана исторически правдивой с мелочами, с грехами» (Дневник, стр. 371).

Писатель пользовался не только своими записями. «Читаю про Чапаева много, — писал он в дневнике, — материала горы. Происходит борьба с материалами: что использовать, что оставить?» (стр. 371).

Через десять лет бр. Васильевы проделали ту же работу по отношению к дневникам писателя и его литературному произведению. Но теперь уже с высоты новой эпохи.

Бр. Васильевы также могли бы рассказать, какую гору материалов помимо «Чапаева» и дневников Дм. Фурманова пришлось им собрать, перечитать и переработать. Они могли бы повторить, что с этим материалом пришлось вести огромную борьбу, в процессе которой они перековали литературное произведение в драму и эпопею фильма.

Компоновка исторических фактов, перевод их на язык фильма шли у Васильевых различными путями.

Иногда небольшое описание события в литературном произведении или дневнике в соединении с рассказами участников похода перерастали в важнейшее звено фильма.

О каппелевской атаке в литературном «Чапаеве» рассказано:

«Все готовы были встретить врага. И вот подошло время...

Черными колоннами, тихо-тихо, без человеческого голоса, без лязга оружия шли в наступление офицерские батальоны с Каппелевским полком. Они раскинулись по полю и охватывали разом огромную площадь. Была, видимо, мысль молча подойти вплотную к измученным, сонным цепям и внезапным ударом переколоть, перестрелять, поднять панику, уничтожить...

Эта встреча была ужасна... Батальоны подступили вплотную, и разом, по команде, рявкнули десятки готовых пулеметов... Заработали, закосили... Положили ряды за рядами, уничтожали... Повскакали бойцы из окопов, маленьких ямок, рванулись вперед. Цепями лежали скошенные офицерские батальоны, мчались в панике каппелевцы — их преследовали несколько верст... Этот неожиданный успех окрылил полки самыми радужными надеждами» (Дм. Фурманов. «Чапаев», стр. 280).

Исторически Чапаев до этой атаки был ранен, и не мог принять участия в ее отражении.

В фильме каппелевская атака превращается в кульминацию драматического действия всего произведения и в центр характеристики его главных событий и героев.

В произведении Дм. Фурманова — это один из эпизодов в борьбе дивизии. В фильме — это обобщение всей борьбы. В этом суть различия. В литературном «Чапаеве» рядом с каппелевской атакой даны и другие бои: под Сломихинской, взятие Уральска, штурм Уфы и пр. В фильме даны только каппелевская атака и вступительный бой с чехами. Если у Дм. Фурманова сущность боев гражданской войны растворялась в массе особенностей каждого боя, то в фильме военный дух эпохи сосредоточен, сконцентрирован в эпизоде каппелевской атаки. Бои у Дм. Фурманова — ценные факты, эпизоды. Каппелевский бой, в фильме обобщающий всю борьбу дивизии, поднят до высот философского обобщения военной эпохи.

Другой прием переплавки эпизодов литературного произведения заключается у Васильевых в передаче реплик одного героя другому и изменении обстановки диалога.

В дневнике Дм. Фурманова и затем в его «Чапаеве» приведен любопытнейший разговор комиссара с командиром:

«Переломив себя, стараясь казаться совершенно спокойным, Клычков сказал ему тихо:

— Вот что, Чапай... Ты хороший вояка, смелый боец, партизан отличный, но ведь и только! Будем откровенны. Имей мужество сознаться сам: по части военной-то мудрости слаб... Ну, какой ты стратег? Посуди сам, откуда тебе быть-то им?

Чапаев нервно дергался, и злыми огоньками блестели его волчьи серо-синие глаза.

— Стратег плохой? — почти крикнул он на Федора. — Я плохой стратег? Да пошел ты к чорту после этого!

— А ты спокойнее, — злорадствовал Федор, довольный, что хоть немножко пронял его за живое, — чего тут нервничать? Чтобы быть хорошим военным работником, чтобы знать научную основу стратегии, — да пойми ты, что всему этому учиться надо... А тебе некогда было, ну, не ясно ли, что...

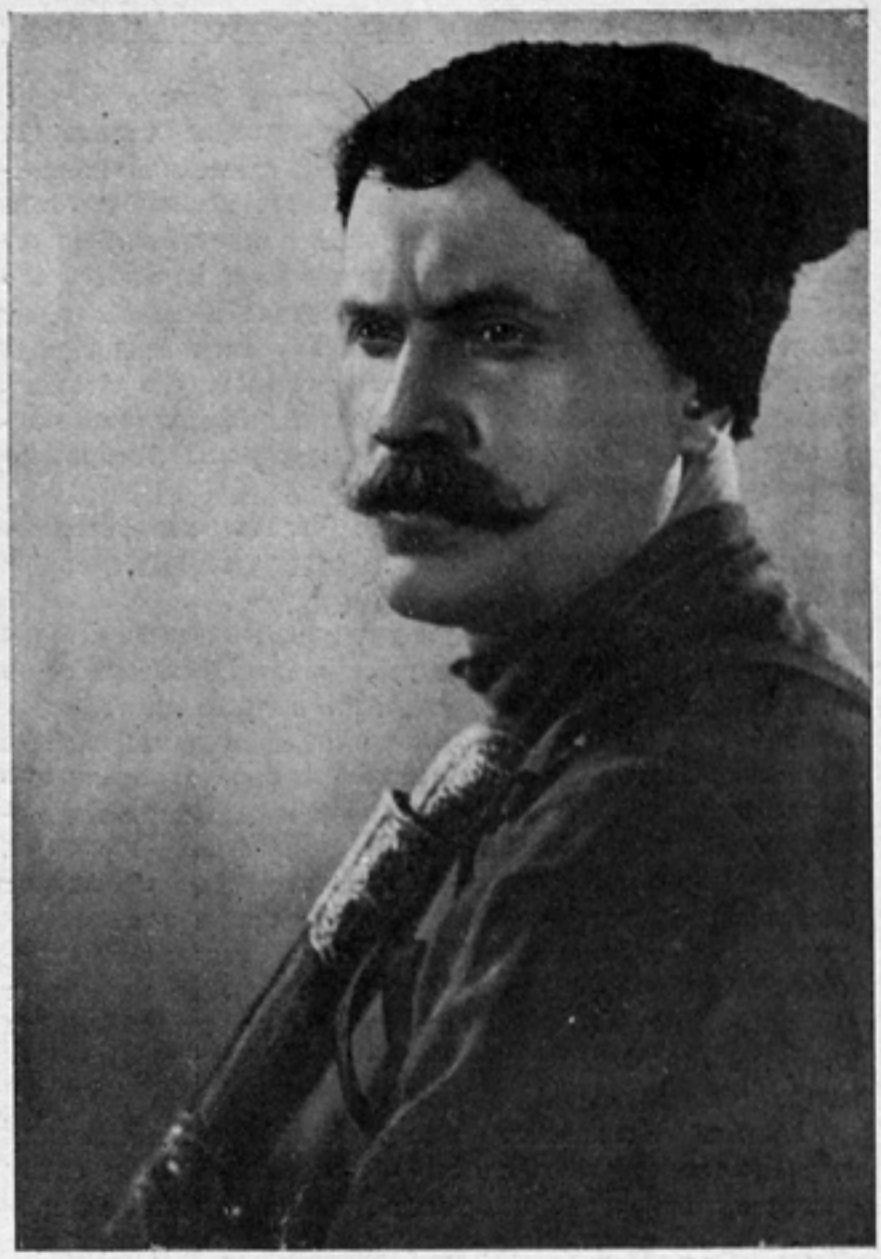
— Ничего мне не ясно... Ничего не ясно... — оборвал его Чапаев. — Я армию возьму и с армией справлюсь.

— А с фронтом? — подшутил Федор.

— И с фронтом... А што ты думал?

— Да, может быть, и главкомом бы непрочь?

— А то нет, не справлюсь, думаешь? Осмотрюсь, обвыкнусь — и справлюсь. Я все сделаю, што захочу понял?



Нар. арт. респ. Б. Бабочкин в роли Чапаева

— Чего тут не понять.

У Федора уже не было того нехорошего чувства, с которым начал он разговор, не было даже и той насмешливости, с которою ставил он вопросы, — эта уверенность Чапаева в безграничных своих способностях изумила его совершенно серьезно.

— Что ты веришь в силы свои, это хорошо, — сказал он Чапаеву. — Без веры этой ничего не выйдет. Только не задираешься ли ты, Василий Иваныч? Не пустое ли тут у тебя бахвальство? Меры ведь ты не знаешь словам своим, вот беда!

Еще больше возбудились, заблестели недобрым блеском глаза: Чапаев бурлил негодованием, но ждал, когда Федор кончит.

— Я-то!.. — крикнул он. — Я-то бахвал?! А в степях кто был с казаками, без патронов, с голыми-то руками, кто был? — наступал он на Федора. — Им што? Сволочь... Какой им стратег...

— А я тебя за стратега тоже, не признаю. Значит, выходит, что и я сволочь? — изловил его Федор.

Чапаев сразу примолк, растерялся, краска ударила ему в лицо; он сделался вдруг беспомощным, как будто пойман был в смешном и глупом, в ребяческом деле». (Дм. Фурманов, стр. 142—144).

В фильме, как известно, тот же диалог принял совершенно иной характер. Вместо Фурманова разговор с Чапаевым ведет Петька.

В литературном произведении Чапаев хвастает наивно, как ребенок, а Клычков поучает и отрезвляет. Показан процесс политического воспитания партизана, борьба с его необузданностью.

В фильме, естественно, весь эпизод меняет свой смысл. Точно он вновь создан.

Действие происходит в ночь перед боем, накануне таинственной «психической» атаки. Петьке не спится. Он жаждет перед этим, видимо, большим сражением прикоснуться еще и еще раз к величию своего полководца, выразить свое восхищение и преклонение перед ним. Что же касается Чапаева, то непосредственность и наивность его ответов остались. Но это уже не ребячье хвастовство, не партизанщина и не необузданность. Глубокая вера в свои силы военачальника нового типа звучит в его ответах. Чапаев мысленно проверяет свои ответы. И как только замечает, что границы перейдены, сам с досадой обрывает «допрос» любимого ординарца.

В литературном произведении Чапаев «зло рассекает оскорбление» (Дм. Фурманов), его ответы задиристы и упрямы.

В фильме Чапаев — действительно стратег. Ответы Петьке он дает, работая над планом боя. И мы верим ему: он действительно сможет, «малость подучиться только...» Изменились поведение, мотивы и эмоциональная окраска диалога. Вместе с этим изменилась и сама роль эпизода. В литературном «Чапаеве» это один из штрихов взаимоотношений комиссара и командира. Штрих — частный, второстепенный. В фильме этот эпизод дает обобщение чапаевского роста — военного, культурного и политического. Другая сторона эпизода являет сущность отношения Петьки к Чапаеву, идеальное выражение петькиных чувств и мыслей о своем командире. (В дальнейшем во время гибели Чапаева развернется, так сказать, действенное выражение этих отношений.)

Приемы Васильевых в творческой трансформации фурмановского материала столь же разнообразны, сколь многосторонни своей познавательностью эпохи литературное произведение и фильм: можно сказать, что для каждого эпизода найдены свои формы перекомпоновки. Художественные решения Васильевы находили, исходя из функции эпизода, содержания и его места в фильме.

Эпизод с ветврачом и ветфельдшером внешне почти идентичны в литературном произведении и фильме.

У Дм. Фурманова мы читаем:

«В этот вот приезд в Уральск, может быть, через неделю или полторы, как-то днем вбегают к Федору ветеринарный врач с комиссаром. Оба дрожат, у врача на глазах слезы... Трясутся, торопятся — ничего не понять. (Ветеринарные комиссары вообще народ нежный.)

— В чем дело?

— Чапаев... ругает... кричит... застрелить...

— Кого ругает? Кого хотел застрелить?..

— Нас... нас обоих... Или в тюрьму говорит... или расстреляю...

— За что же?

Федор усадил их, успокоил и выслушал странную, почти невероятную историю.

К Чапаеву из деревни приехал знакомый мужичок, известный «коновал», промышлявший ветеринарным ремеслом годов восемь-десять. Человек, видимо, тертый и безусловно в своем деле сведущий. И вот сегодня Чапаев вызывает дивизионного ветеринарного врача с комиссаром, усаживает их за стол. Тут же и мужичок. Чапаев «приказывает» врачу экзаменовать в своем присутствии «коновала» и выдать ему удостоверение о том, что он, мужичок, тоже, дескать, может быть «ветеринарным доктором». А чтобы бумага была крепче, — пусть и комиссар подпишется... Экзаменовать строго, но чтобы саботажу никакого.

«Знаем, — говорит, — мы вас, сукиных детей, ни одному мужику на доктора выйти не даете».

— Мы ему говорим, что так и так, мол, экзаменовать не можем и документы выдать не имеем права. А он как вскочит, как застучит кулаком по столу: «Молчать! — говорит. — Немедленно экзаменовать при мне же, а то в тюрьму, сволочей... Расстреляю!..» Тогда вот комиссар на вас указал. «Пойдем,— говорит, — спросим, как самый экзамен производить, посоветуемся...» Услыхал про вас — ничего. Пять минут срока дал... Ждет... Как же мы теперь пойдем к нему?.. Застрелит ведь...

И оба они вопрошающе, умоляюще смотрели на Клычкова.

Он оставил их у себя, никуда ходить не разрешил — знал, что Чапаев явится сам. И действительно, через десять минут вбегает Чапаев — грозный, злой, с горящими глазами. Прямо к Федору.

— Ты чего?

— А ты чего? — усмехнулся тот его грозному тону.

— И ты с ними? — прогремел Чапаев.

— В чем? — опять усмехнулся Федор.

— Все вы сволочи!.. Интеллигенты... У меня сейчас же экзаменовать! — обратился он к дрожащей «ветеринарии», — Сейчас же марш на экзамен!..

Федор увидел, что дело принимает нешуточный оборот, и решил победить Чапаева своим обычным оружием — спокойствием.

Когда тот кричал и потрясал кулаками у Федора под носом, угрожая и ему то расстрелом, то избиением, Клычков урезонивал его доводами и старался показать, какую чушь он совершит, выдав подобное свидетельство. Но убеждения на этот раз действовали как-то особенно туго, и Клычкову пришлось пойти на «компромисс».

— Вот что, — посоветовал он Чапаеву, — этого вопроса нам здесь не разрешить. Давай-ка пошлем телеграмму Фрунзе, спросим его, как быть? Что ответит, то и будем делать. Идет, что ли?

Имя Фрунзе всегда на Чапаева действовало охлаждающе. Притих он и на этот раз, перестал скандалить, согласился молча. Комиссара с врачом отпустили, телеграмму написали и подписали, но посылать Федор воздержался...

Через пять минут дружески пили чай, и тут в спокойной беседе Клычкову, наконец, удалось убедить Чапаева в необходимости сжечь и не казать никому телеграмму, чтобы не наделать смеху. Тот молчал,— видно было, что соглашался... Телеграмму не послали...» (Дм. Фурманов. «Чапаев», стр. 298—300).

Казалось в фильме изменились мелочи, однако как серьезно переосмысленным оказался эпизод. В фильме комиссар более зрелый человек нежели в литературном произведении: он не предлагает делать телеграфный запрос, ему достаточно собственного авторитета, личной силы воздействия. Побеждает он Чапаева, как и в литературном произведении, хладнокровием и прямотой, но у комиссара фильма эти качества иные. В связи с этим изменились в фильме и действия Чапаева. Такому комиссару Чапаев угрожает... «расстрелом» табуреткой и не может при нем ругать штабы и пр.

У Дм. Фурманова это описание одного из «курьезов», которых «у Чапаева было сколько угодно». У Васильевых— это суммирование таких курьезов, т. е. обобщение анархистских срывов Чапаева, от которых он потом уйдет. Недаром Васильевы дают этот эпизод во второй части картины, в то время как в литературном произведении это рассказано перед финальной главой. Ибо суть отличия литературного «Чапаева» от фильма в том, что Дм. Фурманов, за исключением Федора Клычкова, раскрывает характеры героев, в то время как бр. Васильевы дают их развитие.

Можно показать как отдельные намеки, небольшие штрихи литературного произведения перевоплощаются в важнейшие компоненты фильма.

Замечание Дм. Фурманова о том, что на Урале в больших селах создавались полки для охраны только с в о и х сел, Васильевы превратили в блестящее «усмирение» кавэскадрона. Или из причитания крестьян о том, что «сегодня белые, завтра красные... потом опять белые, потом

красные — не видим краю» («Чапаев», стр. 185), Васильевы вывели великолепную фигуру середняка, фигуру колоритную, незабываемую.

Нет нужды умножать примеры сравнительного анализа литературного произведения и фильма, показывающие, сколь сложен был у Васильевых путь художественного обобщения материала. При всем многообразии приемов сущность их метода одна. В противовес художественному обобщению действительности извне и вширь, что мы наблюдаем в киноискусстве двадцатых годов, Васильевы вслед за Фурмановым обращаются к изучению внутренней стороны эпохи, внутренних закономерностей явлений, процессов и пр. В этом отношении Васильевы явились продолжателями того метода, который в творчестве Дм. Фурманова получил свое начало.

В становлении социалистического реализма это явилось решающим. Новый человек, его борьба, его развитие — становятся теперь центральной проблемой киноискусства. В нем — главном деятеле истории — лежит сокровенный смысл самых сложных процессов войны, революции, социалистического строительства и пр. «Все в человеке — все для человека» (М. Горький) — можно поставить эпиграфом исканий художников начала 30-х годов.

Драматическое действие, как художественная форма, получает теперь особое преимущество.

Васильевы, как мы уже показали, ставили себе задачу через драматический конфликт, через человека раскрыть глубинные процессы гражданской войны. Тем самым в Чапаеве конкретно решалась главнейшая задача нового этапа реализма.

С этих позиций — внутреннего проникновения в эпоху через формы драматики — и шло дальнейшее обобщение материала фурмановского «Чапаева» и дневников. Это определило не только принципы отбора материала и приемы трансформации его, но и общую перекомпоновку центральных тем.

Литературный «Чапаев», хотя и назван по имени главного героя, по существу трактует четыре самостоятельных, связанных между собой, темы: эпоха гражданской войны, Чапаев, его дивизия и комиссар. Причем эпоха — быт, характеристика социальных групп, состояние хозяйства и пр. — служат не фоном в произведении: дивизия, командиры, комиссары, партизаны, бои, разведки и пр. являются не рамой для главных действующих лиц — Чапаева и Клычкова. Все темы, как и Чапаев, — для писателя самостоятельные, самоцельные. Чапаев — самая яркая тема произведения, но и комиссар Клычков, и эпоха, и дивизия не менее любовно и детально обрисованы автором.

Васильевы, исходя из требования драматического жанра, строят фильм на едином центре — на Чапаеве. Через него дана и эпоха и дивизия. Все герои — от Фурманова до партизана-бузотера, все события — от каппелевской атаки до «барахольства» ребят — стянуты, как дороги к узловой станции, к Чапаеву.

Мы имеем в виду не только главные магистрали фильма, как Чапаев — Фурманов, Чапаев — Петька, Чапаев — Бороздин и пр. Даже боковые разветвления Петька — Анка, Бороздин — Потапов и другие идут к зрителю через Чапаева.

Централизация композиции фильма продиктовала принципы отбора фурмановского материала. Васильевы привлекли те факты и события, обобщение которых наиболее полно и глубоко раскрывало эпоху и дивизию через Чапаева и в связи с ним. Раскрывало драматически: в конфликте, в столкновении.

Если в литературном «Чапаеве» за частными отдельными фактами могли итти общие суждения о явлениях гражданской войны, описательное шло рядом с диалогическим, повествовательное переплеталось с лирическим, то в фильме, как в драме, все должно было быть дано в действии.

Поэтому из огромного чрезвычайно разнообразного материала произведения и дневников Дм. Фурманова Васильевы черпали для лепки своих образов только то, что «работало» на Чапаева и «работало» драматически.

Вместе с тем было бы ошибочным рассматривать фильм, как произведение одного характера. Напротив, фильм богат людьми и их биографиями.

Судьбы всех героев в фильме теснейшим образом связаны в один узел — чапаевский, в то время как литературное произведение дает галлерею пейзажей, баталий, лиц (из которых самый крупный — портрет Чапаева), связанных главным образом тем, что они протекали, жили в одной эпохе и являются воспоминаниями писателя. Недаром в литературном «Чапаеве», точно в дневнике, проступает автор, хотя произведение написано от третьего лица.

Метод сообщения исторических фактов, проникновение во внутренние стороны жизни, централизация строения фильма, драматика его — потребовали от Васильевых своеобразной экспозиции места и времени действий.

Произведение Дм. Фурманова рисует яркие эпизоды из различных периодов 1919 года: время тяжелого состояния фронта, находящегося под натиском Колчака, моменты из переломного этапа, наконец, картины бурного наступления Фрунзе и разгрома врага. Места действия в литературном «Чапаеве» многочисленны: Иваново, Уральск, Сломихинская, Александров-Гай, Бугуруслан, Белебей, Уфа и другие. Вместо этого разнообразия фильм строится на единстве места и времени действия.

Исторически вступительная чапаевская атака на чехов относится к 1 сентября 1918 года и происходила на реке Иргиз под селом Гусиха Пугачевского уезда; каппелевский бой произошел в начале июня 1919 года на реке Белой под Уфой; катастрофа с Чапаевым случилась в сентябре 1919 года в Лбищенске.

В фильме же время воспринимается, как беспрерывная и длительная цепь событий, а место действия — как большой фронт, продвигающийся вперед.

Это невольное изменение времени и места действий органически вытекает из общей централизации строения фильма. С личностью Чапаева связаны не только судьбы людей, но и время и место борьбы сконцентрированы вокруг его фигуры. Каждый эпизод — этап его биографии. Даже такие эпизоды, как Петька с Анкой у пулемета или «карусель получается», — на первый взгляд сторонние для биографии Василия Ивановича, — освещают путь чапаевской жизни.

Достаточно вспомнить, что бородач-«философ» впоследствии принесет Чапаеву благодарность от «обчества» и тем самым сыграет большую роль в политическом росте командира, а еще дальше на митинге этот же бородач поставит свой знаменитый вопрос: «Ты за большевиков али за коммунистов?» Достаточно вспомнить, что любовь Петьки и Анки вызовет в вечер накануне катастрофы мечтания Чапаева о «великолепной жизни» — становится ясным, что и боковые течения, столь свободно и быстро впадающие в главное русло, несут свои волны к чапаевской биографии.

Единое место и время событий в фильме придало судьбам героев законченность, а драматическому действию — завершенность. Это принципиально отлично от строе-

ния литературного «Чапаева». «Зарисовки быта» Фурманова, раздробленность времени и места их действия придает замечательному литературному памятнику гражданской войны мемуарный характер. Биографии людей и описания событий (взятие Уфы, освобождение Уральска и др.) как бы только начаты. Писатель очень щедр на темы, портреты, эпизоды, каждый из которых можно превратить в самостоятельное произведение. Даже биография Чапаева, чрезвычайно глубоко и разносторонне охваченная писателем, представляется нам в литературном произведении как начало жизни человека нового общества. В этой непосредственности художественного первоисточника и заключена ценность фурмановского произведения.

Бр. Васильевы превратили повествовательное произведение литературы в драматическое полотно экрана. Причем то, что начато Дм. Фурмановым, стало для Васильевых исходным моментом судьбы героев, а то, что писателем намечено или предполагается для развития, режиссеры-драматурги сделали основным ходом драматического движения.

О Чапаеве писатель заключает: «Самобытная фигура! Много он еще не понимал, много не переваривал, но уже ко многому, радужному и светлому т я н у л с я сознательно, не только инстинктивно. Через два-три года в нем кой-что о т п а л о б ы из того, что уже начало отпадать, и п р и в и л о с ь б ы многое из того, что его начинало интересовать и притягивать к себе неотразимо. Но суждено было иное...» (стр. 300—301. Подчеркнуто мною—*И. Д.*). Васильевы это в о з м о ж н о е и раскрыли в героях фильма (Чапаеве, Петьке и др.). На тачанке в атаке на чехов, в осмотре отряда после боя — в героях и массе царит типичный партизанский дух. Но чем дальше, тем все больше Чапаев, Петька и другие теряют свой «затрапезный» вид, начинают мыслить, как члены армии новой формации. Фильм примечателен тем, что у героев (особенно у Чапаева, Петьки и Потапова) многое из старого у ж е о т п а л о и многое из нового у ж е п р и в и л о с ь. Причем, особо ценное то, что показан п р о ц е с с этих внутренних изменений, показан реалистично, просто.

Авторы фильма отлично понимали, что «простота — сила подлинного искусства».

Народность Ч а п а е в а сложилась в процессе поисков Васильевыми нового угла зрения, метода обобщения литературного, мемуарного материала Дмитрия Фурманова и в непосредственной связи с фольклором.

Комиссар и писатель, Фурманов явился основоположником народности в ранней советской литературе. В 1922 году, когда очень многие наши художники еще блуждали по разным «измам», Дм. Фурманов, создавая своего «Чапаева», полной горстью черпал образы из народной среды. Сколько портретов людей из народа разбросано по «Чапаеву»: возница Гриша, Шмарин, Петька, Бочкин, Лопарь, слепой красноармеец, Сизов — их не перечесть. «Чапаев» — произведение не только о герое, но и о массе, его создавшей. Больше того: писатель, создавая образ легендарного начдива, щедро брал краски из сказов и воспоминаний народа, ибо славу героя, «как пух разносили по степям и за степями те сотни и тысячи бойцов, которые тоже с л ы ш а л и от других, верили этому услышанному, восторгались им, разукрашивали и дополняли от себя и с в о и м вымыслом — несли дальше» (Дм. Фурманов. «Чапаев», стр. 325). Писатель в изобилии приводит молву народа о легендарном начдиве: рассказы возницы Гриши, встречи крестьян с героем, разговоры о нем по селам и т. п. Воздавая должное таланту-самородку, автор раскрывает причины необычайной славы Василия Ивановича. «Чапаев живет и будет долго-долго жить в народной молве, ибо он коренной сын этой среды и к тому же удивительно сочетавший в себе то, что было разбросано по другим индивидуальностям его соратников, по другим характерам» (там же, стр. 211). Вместе с тем писатель тщательно отгораживает исторически-реальное от легендарного в поступках героя. Это весьма характерно для писателя, лично знавшего своего героя и так много слышавшего о нем.

Дм. Фурманов говорит: п о м о л в е «чудится будто «сам Чапаев» непременно носился по фронту с обнаженной занесенной шашкой, сокрушал самолично врагов, кидался в самую кипучую схватку и решал ее исход. Ничего, однако, подобного не было. Чапаев был хорошим, чутким организатором того времени, в тех обстоятельствах и для той среды, с которою имел он дело, которая его и вознесла! Во время хотя бы несколько иное и с иными людьми — не знали бы героя народного, Василия Ивановича Чапаева» (там же, стр. 325).

В фильме чудесно появившийся Чапаев с пулеметом на тачанке останавливает бегущих в панике партизан и, как ветер, выметает чехов из села. А в бою с каппелевцами он в бурке, точно орел, действительно носился по фронту с обнаженной занесенной шашкой, решая исход страшной вражеской атаки.

Богатырство и чудесность героя Васильевыми не отгорожены от реального. Обе стороны, как явления и с т о р и ч е с к о й з а к о н о м е р н о с т и, драматически с п а я н ы в единый образ народного полководца. Сказы и легенды отразили уже при жизни героя отношение народа к Чапаеву. В молву на основе действительности народом вложено то чудесное, что могло быть и хотелось чтоб случилось с необычайным полководцем. Это — реализм народного творчества.

Народность Дм. Фурманова заключалась в том, что он как соратник Чапаева высоко оценил национальную молву о чудесности героя, и п а р а л л е л ь н о со своим портретом Чапаева привел сказы и легенды народа о нем.

Васильевы с новых исторических позиций органически впитали в свое творчество фольклорность чапаевского образа. Богатство образа народного творчества зазвучало в герое фильма глубокой исторической правдой.

В заключение рассмотрим эстетическое отношение фильма к литературному «Чапаеву».

Васильевы, как мы уже показали, подошли к чапаевской эпопее с точки зрения новых исторических побед нашего государства. Благодаря этому они могли применить новое обобщение фактов истории гражданской войны, переосмыслив события и отношения людей. Это привело их к иному жанру, новому пониманию главных героев, введению других действующих лиц, коренной перекомпоновке тем, сюжета, места и времени действия.

Правы были Васильевы, заявив, что они не ставили себе задачи экранизации.

Действительно, любая форма экранизации — от простой иллюстрации до глубокой инсценировки — предполагает перевод на язык искусства кинематографа идей, образов, сюжета литературного произведения. Цель экранизации заключается не в новой переоценке сущности литературного произведения, его характеров, событий и пр. Напротив, заслуга автора любой экранизации сводится к тому, чтобы сохранить по мере возможности лицо литературного произведения.

Ценность, например, Г р о з ы Петрова в том и заключается, что драматург-постановщик не по-своему трактовал купечество 60-х годов, а стремился правильно раскрыть на экране великое произведение Островского.

В экранизации характерной чертой является не пере-

кройка содержания переводимого на экран произведения, а правдивое раскрытие средствами кино сущности творческих стремлений инсценируемого автора. Трактовка произведения, а не переделка его — корень отношений автора экранизации к автору литературы.

Отсюда, в любой экранизации важна степень конгениальности автора фильма к писателю. Фильм Пышка был оценен так высоко потому, что Мих. Ромм, глубоко зная творчество Мопассана, сумел средствами кино передать очень ярко дух и силу замечательной новеллы.

Можно ли говорить об экранизации в тех случаях, когда художник рассматривает литературное произведение как материал — очень ценный, а иногда и основной — для создания нового художественного полотна? Разумеется, нет. Классический пример в этом отношении мы имеем в Матери Зархи — Пудовкина — Головни. Нет сомнения в том, что именно благодаря влиянию Горького фильм Мать сумел в те годы так глубоко отразить образ человека на экране, тем самым ярко выделиться в киноискусстве и быть противопоставленным Броненосцу Потемкину. Именно благодаря проникновению в горьковский метод отражения жизни, фильм Мать открыл ту дорогу, по которой полным фронтом двинулось киноискусство на новом этапе своего развития.

Но вместе с тем совершенно прав исследователь творчества Пудовкина, называя фильм дочерним произведением по отношению к Матери Горького[1]. Самое поверхностное сравнение показывает, что Зархи—Пудовкин — Головня на основе горьковского, произведения создали новую эстетическую ценность: привлекли новые материалы, перестроили характеристики и отношения главных героев, изменили сюжет и т. д.

Таково же и отношение фильма Чапаев к произведению Дм. Фурманова. Без всякого преувеличения можно сказать: как летопись служит главным источником для историка, так «Чапаев» и дневники Фурманова явились для Васильевых тем художественным отражением жизни 25-й дивизии и легендарного начдива, откуда они широко черпали основные образы и события для создания картины. В этом смысле фильм очень близок к своему литературному предшественнику.

Заслуга Васильевых перед советским искусством заключается в том, что они по-новому перестроили, переосмыслили материал фурмановского произведения, переплетя его тесно с новыми героями, положениями и т. д.

Черпая материал из литературного «Чапаева», продолжая углублять метод Фурманова, Васильевы с позиций новой эпохи, нового творческого метода, вели с ним «борьбу». В этой «борьбе» и родился фильм как новая эстетическая ценность. Родился иной сюжет, другая характеристика героев и их отношений, новая компоновка тем и т. д. В этом смысле фильм так же отличен от фурмановского «Чапаева», как картина Мать от горьковского произведения.

Вместе с тем «Чапаев» — литературное произведение и фильм — повторяем, чрезвычайно близки по духу. Подобно тому, как «Чапаев» Дм. Фурманова начал в 1922 году реалистический этап молодой советской литературы, так фильм Васильевых поднял высоко знамя реализма в советском киноискусстве.

---

[1] Н. М. Иезуитов. Пудовкин.

Настоящая статья представляет собой часть работы автора о фильме Чапаев

Вопросы экранизации

И. Маневич

КЛАССИКИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Великие произведения искусства побеждают время. Так называемое «бессмертие» классиков—не просто образное выражение, а ярко ощутимая реальность.

Классики заставляют забыть о времени, о том, что нас отделяют от них десятки, а иногда и сотни лет. Великие творения Шекспира, Гете, Байрона, Пушкина продолжают жить в сознании людей.

«Пушкин,—писал Белинский,—принадлежит к вечно живущим и движущим явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развивать сознание общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение; как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за ней эпохе сказать что-нибудь новое, более верное».

В этих словах разрешается вопрос о подлинно творческом отношении к классикам. Каждая эпоха, вступая в новый этап своего развития, яснее видит и понимает свое прошлое. Наша эпоха огромных социальных сдвигов не может удовлетвориться тем пониманием классиков, которое было до нее и раскрывает их с новой стороны.

Классики были выразителями эпохи. Они запечатлели и сохранили для нас думы, чаяния, события и, важнее всего, живой, неумирающий дух своего времени, ибо события мы можем восстановить из истории, но мысли и чувства людей сохраняются в книгах великих писателей. Это и делает их произведения неумирающими.

Классики являются вершиной огромных литературных течений, в их творчестве собрано в монолитный кристалл все, что было распылено в книгах писателей эпохи.

В. И. Ленин неоднократно писал и говорил об огромных ценностях, которые накопила буржуазная культура, о том, что пролетариат должен овладеть всем ценным, что есть в этой культуре. В ряде своих статей, а в особенности в статьях о Толстом, он не только учил нас тому, что нужно заимствовать у буржуазной культуры, но и дал гениальный образец подхода к классикам.

«Марксизм,—писал Ленин,—завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеология революционного пролетариата тем, что он, марксизм, отнюдь не отбросил ценнейшие завоевания буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры» («О пролетарской культуре», 1920 г., т. XXV, стр. 409—410).

Классик потому и дорог нам, что в его произведениях отразилась действительность во всей ее полноте, во всех ее сложных противоречиях. Следуя ленинской концепции, нам нужно стремиться при экранизации классиков передать в кино величайшее художественное богатство, созданное классической литературой. Экранизируя классическое произведение, кинодраматург и режиссер не должны забывать о цели своего творчества—передать на эк-

---

«В ЛЮДЯХ»

Сценарий И. Груздева и М. Донского. Режиссер М. Донской. Оператор П. Ермолов. Союздетфильм. На фото: А. Лярский в роли Алеши Пешкова и нар. арт. респ. В. Массалитинова в роли бабушки

ране поэтическую сущность произведения, оставаясь внутренне верным оригиналу.

Классик не всегда мог подняться выше предрассудков своего времени, в его произведениях отражались иногда реакционные идеи, мешающие ему приблизиться к передовым идеям человечества. Лучшим примером для иллюстрации нашей мысли являются произведения великого русского классика Ф. М. Достоевского. Замечательно изображая жизнь маленьких людей, разночинцев, угнетенных и оскорбленных, Достоевский, исковерканный капиталистическим обществом, «мертвым домом», в котором он был заточен тогдашними властителями России, не сумел понять социализма, отвернулся от него и остро его ненавидел.

Поэтому когда Художественный театр ставил «Братья Карамазовы», М. Горький в своем письме к Немировичу-Данченко, возражая против этой постановки, утверждал, что она сыграет реакционную роль.

Кино не может заменить чтение классики, ибо по самой своей природе оно не может полностью передать литературное произведение. При экранизации литературных произведений вопрос идет отнюдь не о замене литературного произведения кинопроизведением, а о передаче его на язык иного искусства—кино. Задача состоит в адекватном раскрытии произведения, но отнюдь не в копировании, не в механическом перенесении частей произведения на экран. Осуществляя эту задачу, мы должны помнить о ленинских установках подхода к классикам. Так же, как художник, отражая действительность, стремится с максимальной полнотой передать правду жизни, не теряя своего субъективного подхода к действительности, режиссер, работая над экранизацией литературного произведения, должен стремиться к тому, чтобы не извратить классика, передать главное, ведущее, вместе с тем сохраняя свое отношение к произведению и изображенной в нем действительности, отношение творческое, идеологическое.

Кинопроизведение, созданное на основе романа, повести, должно и само явиться произведением искусства, а не фотографией или слепком. Его задача не исчерпывается популяризацией классического произведения, ибо популяризация не является целью искусства. Кинофильм должен быть сам произведением искусства, которое способно волновать и зажигать зрителя. Это значит, что чем выше, чем кинематографичнее будет произведение киноискусства, созданное по классическому роману или повести, тем оно полнее и глубже сможет передать подлинное существо литературного произведения. Не в отказе от самого себя, не в сведении фильма к заменителю литературного произведения — задача экранизации. Стремления кинорежиссера, пытающего экранизировать литературное классическое произведение, должны быть направлены к созданию нового произведения искусства, на основе классического романа, повести или пьесы.

ЛИТЕРАТУРА И КИНЕМАТОГРАФ

На всем протяжении истории искусства театр, живопись, музыка обращались к литературе, черпали оттуда темы, образы, сюжеты. История искусств дает нам бесчисленное множество примеров обращения мастеров к литературным произведениям. Десятки и сотни раз на театральной сцене появлялись инсценировки романов и повестей. Особенно ярко показывает это история развития музыкально-драматических произведений. Романы, повести и поэмы трансформировались, превращались в новый вид искусства—оперу. Классические литературные произведения стояли на протяжении многих веков в центре внимания многих композиторов, они вошли в историю музыки. В этом не трудно убедиться; достаточно привести всем известные оперы не только русских, но и иностранных композиторов—«Отелло», «Фауст», «Кармен», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Руслан и Людмила» и другие. Еще задолго до появления кино и самого термина экранизации в театре, в музыке, в живописи существовала форма произведения, близкая по своей природе к экранизации; не только существовала, но и развивалась и дожила до наших дней в виде опер, театральных инсценировок, балетов, а в живописи—в виде иллюстраций к литературным произведениям и навеянных ими картин.

Нет китайской стены между различными родами искусств и, несмотря на специфичность каждого из них, между ними существуют взаимодействие и взаимосвязь, позволяющие литературному произведению воплощаться в ином искусстве. Утверждения о замкнутости определенных родов искусств в определенном кругу тем, только им присущих, противоречит истории искусств. Одни и

«В ЛЮДЯХ»

Сценарий И. Груздева и М. Донского. Режиссер М. Донской. Оператор П. Ермолов. Союздетфильм. На фото: А. Лярский в роли Алеши Пешкова и арт. М. Поволоцкий в роли официанта

«МОИ УНИВЕРСИТЕТЫ»

Сценарий И. Груздева и М. Донского. Режиссер М. Донской. Оператор П. Ермолов. Союздетфильм: На фото: арт. Е. Вальберт в роли А. Пешкова (в центре)

те же темы вдохновляли различных художников, одни и те же сюжеты ложились в основу произведений разных родов искусств, раскрываясь в иной форме, обогащенные гением того, кто их заново переживал и создавал.

Сорокалетнее существование кино, вся история нашего молодого искусства утверждают экранизацию как один из видов произведений киноискусства, органически ему присущий.

Правы ли теоретики, которые считают, что это происходит от бедности, от отсутствия сценариев, от погони за успехом, который обеспечен, как им кажется, когда постановщик берется за экранизацию классического или нашумевшего произведения? Нет спору, что отдельные уродливые явления были и будут сопутствовать появлению таких кинематографических произведений. Не к чему перечислять, сколько было загублено в кино хороших романов и повестей. Но из этого отнюдь не следует, что экранизация сама по себе является чем-то второстепенным, ненужным и что правы «ортодоксальные» кинематографисты, блюстители чистоты киноискусства, охраняющие его от литературной скверны, накладывающие табу на произведения классиков.

Один из теоретиков кинематографии Бела Балаш писал: «Следует ли переносить литературу в кино? Принято ли скульптуру переносить в живопись или наоборот? Сегодня можно переделывать классические романы в театральные пьесы, называя их сценическим монтажом, намекая на то, что это не настоящая театральная пьеса. Но никто не отрицает, что даже удачность такого монтажа свидетельствует о бедности. Это только выход из положения, суррогат высококачественной драматургической литературы. Верно, что ловкий сценический монтаж выдающегося классического романа ценнее, чем посредственная оригинальная пьеса, верно, что удачно переработанная из хорошего романа фильма будет более ценна по содержанию, чем посредственная оригинальная фильма. Но никто не будет отрицать, что самое глубокое и тонкое в романе будет утрачено при этом не потому, что кино более поверхностный, более вульгарный род искусства, а потому, что его глубины, его тонкости находятся в совершенно другом направлении, в ином измерении» («Дух фильмы», стр. 86).

В этом утверждении Балаша верное перемешано с неверным. Балаш прав, когда он утверждает, что многое в романе будет потеряно при переводе его на язык кино. Но он забывает о том, что, переводя замечательные глубокие мысли и чувства классического произведения, режиссер для выражения этих переживаний должен найти не менее сильные выразительные средства в своем искусстве, для того чтобы не потерять поэтическую сущность вещи. Именно это и позволило большим мастерам кинематографа, работающим над экранизацией классических произведений, найти замечательные приемы киновыразительности, которые одни способны передать глубину оригинала.

Практика развития кинематографа убеждает нас в этом, ибо лучшие фильмы кинематографа связаны с литературой. Литература не чужда кино. Литературные произведения, трансформируясь, органически растворяются в кино, часто не только не теряя своей выразительности, а, наоборот, выступая здесь в иной, видоизмененной, но зрительно живописно обогащенной форме.

Экранизация не только не обедняет кино и не уводит его от дальнейшего развития нашего искусства, как это утверждает ряд критиков, но, наоборот, в ряде случаев обогащает кино, ибо ряд лучших фильмов создан по мотивам литературных произведений. Даже в дореволюционной русской кинематографии, несмотря на то, что там литература использовалась варварски, все же можно привести ряд фильмов, которые сыграли значительную роль в развитии кино: Отец Сергий, Пиковая дама Протазанова. В период расцвета немого кинематографа лучшие немые фильмы созданы по литературным произведениям: Трус, Веселые скворцы, Брачный круг, Безрадостная улица. В звуковой период по литературным произведениям созданы такие картины, как Вива Вилла, Ночной автобус. Одним из первых цветных фильмов является Бекки Шарп (Ярмарка тщеславия). Почти все сценарии Роберта Рискина написаны по литературным произведениям.

Не менее ярко иллюстрируют нашу мысль и советские фильмы: Мать Пудовкина, Чапаев бр. Васильевых, Петр I Петрова, Окраина Барнета, Детство Горького Донского, Поднятая целина Райзмана. Мы сейчас сознательно не отделяем фильмы, поставленные по классическим произведениям, от созданных по романам советских писателей, ибо нам важно показать, что утверждения о том, что литературные произведения чужды кино, абсолютно неверны. Фильмы, созданные по литературным произведениям, отнюдь не теряют своей кинематографической выразительности, а, наоборот, мно-

«ДЕТСТВО ГОРЬКОГО»

Сценарий И. Груздева и М. Донского. Режиссер М. Донской. Оператор Н. Ермолов. Союздетфильм. На фото: семья Кашириных

гие из приведенных нами выше, являются образцами киновыразительности. Поэтому мало убедительны высказывания тех критиков, которые пытаются доказать, что использование литературы в кино происходит от бедности.

Нет сугубо кинематографического материала. Теория фотогении была разрушена ходом развития кинематографии, не к чему ее возрождать в иной форме, отгораживая кино от литературы. Мы отнюдь не стараемся уничтожить специфику кино, но мы склонны утверждать, что огромный пласт мыслей, чувств, художественных образов, заключенных в литературных произведениях, является могучим источником вдохновения для дальнейшего развития киноискусства.

Кино является искусством синтетическим, включая в себя музыку, литературу, живопись, и оно бесспорно может использовать литературу неизмеримо шире, чем театр. Кино ближе к беллетристике, ибо оно свободно и не связано рамками условностей сцены. Оно может, подобно литературе, переносить действие в самые различные места, оно не связано местом действия, как театр, Оно не менее интимно, чем литература, и так же широко.

Отдельные элементы литературной формы полностью входят и растворяются в кино. Но там они принимают иной вид. Кино делает описание ощутимым, как бы оживляя то, что существовало, жило у читателя во время чтения в его воображении. Кино как бы соединяет в себе два процесса: течение событий, происходящих в самом произведении и впечатление от прочитанного, реализуя их на экране. Это чрезвычайно важно, ибо эти моменты существуют в литературе для каждого индивидуально.

Поэтому постановщик, работая над экранизацией произведения, одновременно является его читателем, но таким читателем, который способен, следуя за автором, правильно его понимать.

Слово в кино звучит иначе—оно так же, как и мизансцены, освобождено от условностей театральной сцены.

Чрезвычайно показательным для уяснения нашей мысли о различных формах раскрытия литературы в кино и театре может служить высказывание Станиславского о несовпадении искусственного и реального плана: «После ужина мы всей компанией гуляли по берегу реки и пробрались во дворцовый парк. Там мы очутились в обстановке тургеневской эпохи, со старинными аллеями, баскетами. В одном из мест парка мы узнали нашу декорацию и планировку из второго акта тургеневской пьесы «Месяц в деревне». Рядом с площадкой были как бы заранее приготовленные места для зрителей, туда мы усадили всю гуляющую компанию и начали импровизированный спектакль в живой природе. Подошел мой выход: мы с О. Л. Книппер, как полагается по пьесе, пошли вдоль длинной аллеи, говоря свои реплики, потом сели на скамью по нашей привычной мизансцене, заговорили и... остановились, так как не были в силах продолжать. Моя игра в обстановке живой природы казалась мне ложью, а говорят, что мы довели простоту до натурализма! Как условно то, что мы привыкали делать на сцене!» («Моя жизнь в искусстве»).

Это гениальное замечание Станиславского лучше чем высказывания многих кинотеоретиков помогает нам понять ту разницу, которая существует между театральным представлением, как бы оно ни было реально, и кино, которое неизмеримо ближе к жизни. Если бы ту же сцену из «Месяца в деревне» актерам пришлось бы разыгрывать для кинофильма, то именно эту обстановку искал бы режиссер для того, чтобы заснять этот эпизод, хотя исполнялся бы он, конечно, иначе.

«ПЕТЕРБУРГСКАЯ НОЧЬ»

Сценарий С. и Г. Рошаль. Режиссеры засл. деят. иск. Г. Рошаль и В. Строева. Оператор Л. Косматов. Мосфильм. На фото: нар. арт. СССР Б. Добронравов в роли Ефимова

Поведение Станиславского и Книппер, если бы им пришлось играть в кино ту же сцену, не показалось бы таким условным, ибо сама природа кино потребовала бы у них именно таких эмоций и переживаний, которые возможны в абсолютно жизненной обстановке на лоне природы. Это отнюдь не значит, что беллетристические произведения ближе к кино, нежели к театру.

Не только мизансцены, но и портрет, внешний облик героя в кино может быть неизмеримо ярче передан, нежели в театре. Прочтите внимательно описание наружности Катюши Масловой или княгини Болконской у Толстого, и вы поймете, как трудно передать это в театре, как трудно донести до зрителя все нюансы портрета, вздернутую губку княгини Болконской и чуть косящие глаза Катюши Масловой. В кино мы вольны воплотить это, мы способны максимально приблизить лицо актера к зрителю, передать всю мельчайшую игру черточек, описанных у художника в литературном произведении.

Экранизация литературных произведений позволяет глубже и детальней передать их содержание, чем инсценировка.

Однако значит ли это, что мы в состоянии целиком передать литературное произведение на экране? Такое механическое утверждение было бы неверным. Литература свободна в объеме, кино же заковано в строгие

рамки фильма. Кино в большинстве может передать лишь часть событий, изложенных в романе или в повести; отчасти поэтому и необходима перестройка литературного произведения, прежде чем оно будет воссоздано на экране.

Поглощая часть литературного целого как органическую своей природе, синтетическое искусство кино одновременно требует жестокой трансформации материала, изменяя его в целом. Кино имеет свои собственные, одному ему присущие выразительные средства, несмотря на то, что они являются результатом синтеза, отличны от тех элементов, которые в этот синтез входят. Если эпическая литературная форма всегда остается чужеродной театру, то в кино она может быть воплощена с большей полнотой.

Отсюда отнюдь не следует, что задача заключается в перенесении литературных приемов в кино — они там наличествуют как часть, но в целом литературное произведение может быть передано в кино только на путях создания кинопроизведения, а не на путях копирования или мертвой иллюстрации.

ИЛЛЮСТРАЦИЯ ИЛИ ЭКРАНИЗАЦИЯ?

Режиссер и сценарист, экранизирующие роман или драму (в данном случае вопрос жанра не имеет значения), имеют перед собой произведение, в котором живая многообразная действительность как-то творчески организована, осмыслена и облечена в художественную форму. В чем же задача авторов экранизации? Уже тот самый факт, что нельзя снимать по роману, повести или драме, говорит о том, что нужна творческая работа для преобразования этого произведения, причем эта переделка не может производиться механически, как это думали в первые годы развития кинематорафа, считая, что достаточно раскадровать книгу, чтобы получить сценарий. Существуют законы фильма, которые господствуют, когда литературная форма переходит в кинематографическую. Нужна трансформация литературного материала, прежде чем он может стать сценарием.

Сравнивая сценарий с романом или повестью, мы увидим, что, как правило, в процессе экранизации происходит обеднение литературной формы. Сценарист вынужден лишить роман богатства нюансов, и в сценарии остается только костяк, но вместе с тем в нем выступают новые черты, раньше не свойственные данному произведению.

Сравнивая сценарий Анна Каренина с романом, мы увидим в сценарии только остов одной сюжетной линии романа, мы не найдем в нем множества линий, имеющихся в романе. Это касается не только всего романа в целом, но и отдельных эпизодов. Нам важно здесь подчеркнуть, что в полноценном сценарии, сделанном по роману или повести, господствует уже иное видение событий, продиктованное законами экрана. В той же мере это относится и к драме. Достаточно будет сказать, что в одной части сценария Бесприданница столько перемен мест действия, сколько во всей пьесе Островского. Таким образом уже в сценарии литературная форма претерпевает серьезные изменения даже тогда, когда сценарист пытается только иллюстрировать роман, т. е. на самой низшей форме экранизации.

Режиссер, получив сценарий, вновь возвращается к роману—там он должен найти выразительные средства для раскрытия. Но значит ли это, что они в готовом виде заключены в романе? Да, они там есть. Художник создал портреты людей, обрисовал обстановку, описал пейзаж. Режиссеру нужно найти актеров, нужно найти изобразительную трактовку для каждого эпизода. Он должен добиваться того, чтобы атмосфера романа была точно раскрыта на экране, т. е. перед ним стоит ряд сложных творческих задач. Режиссер должен стремиться к тому, чтобы стилевые особенности будущего кинематографического произведения были адекватны роману. Причем поиски стиля не могут быть подменены стилизаторством.

Сценарист и режиссер, приступая к экранизации, не должны искать какой-то особой, чуждой литературному произведению манеры, а пытаться своими кинематографическими средствами выразительности добиться того же эмоционального впечатления, пытаться на экране воссоздать стиль художника. Задача художника заключается в том, чтобы с максимальной глубиной проникать в роман, стремясь, как говорит Гегель: «Оставаясь верным предмету, создать оригинальное произведение» («Эстетика», стр. 302). Фильм должен оставаться самостоятельным, оригинальным произведением, несмотря на то, что он является экранизацией литературного произведения. Он не может и не должен быть примитивной иллюстрацией, ибо, превращаясь в иллюстрацию, он теряет присущие ему изобразительные свойства, свою специфику и перестает быть произведением искусства.

Литературное же произведение, разорванное на куски и не пронизанное одним целым, распадается и теряет свою силу, заключающуюся в его идейной и художественной цельности. Желая оставаться самостоятельным и верно передать произведение, режиссер и сценарист должны исходить из него, но вместе с тем находить новую выразительную силу для передачи настроений и чувств в фильме, усваивая его стиль.

Стараясь быть ближе к роману, они вместе с тем должны быть оригинальными. Тот же Гегель писал: «Оригинальность потому тождественна с истинной объективностью и соединяет в себе то, что проистекает из требований субъективности художника, и то, что вытекает из требований самого предмета, таким образом, что ни в одном из этих двух аспектов художественного творчества не остается ничего чуждого другому» («Эстетика», стр. 303).

Поэтому, как мы видим, оригинальность отнюдь не заключается в том, чтобы как можно дальше отойти от оригинала (предмета), а, наоборот, как можно глубже проникнуть в него, сочетая это, и «художественное своеобразие выступает как своеобразие самого предмета» (Гегель). Для того чтобы создать произведение, адекватное по творческой силе оригиналу, его нужно пережить, прочувствовать. Только на путях творческого переживания вещи мыслимо ее поэтическое раскрытие.

Метод работы великих композиторов, создавших классические оперы по литературным произведениям, может служить подтверждением нашей мысли и путеводной нитью для правильного понимания экранизации. Вот что пишет Чайковский о своих переживаниях при работе над оперой «Евгений Онегин»: «Весь погруженный в композицию («Евгения Онегина» — *И. М.*), я до такой степени сжился с образом Татьяны, что она стала рисоваться как живая, со всем, что ее окружало. Я любил Татьяну и страшно негодовал на Онегина, представлявшегося мне холодным, бессердечным фатом» (Н. Кашкин. «Из воспоминаний о П. И. Чайковском», сборник «П. И. Чайковский», т. I, стр. 112).

Вопрос о формах экранизации литературных произведений ставился с первых лет существования кинематографа. Хищническое обращение с классическим наследством господствовало в дореволюционной кинематографии.

«ГОБСЕК»

Сценарий О. Леонидова. Операторы Л. Форестье. На фото: нар. арт. СССР Л. Леонидов в роли Гобсека, нар. арт. респ. Е. Гоголева в роли маркизы, арт. А. Шатов в роли Дервиля

Для того чтобы судить о качестве этих инсценировок, достаточно сказать, что размеры фильмов Полтава, Война и Мир, Дубровский не превышали 350—500 метров. Классики безобразно искажались, что вызывало неоднократный протест со стороны писателей и критики. В 1907 году в отделе сатиры кинематографический журнал «Проектор» писал:

«Инсценировка — особый способ приспособления к постановке произведений писателя, при котором от романа остаются рожки да ножки» («Проектор», № 5, 1907 г.).

Постепенно с развитием кинематографа вопрос об экранизации дебатировался уже на более высоком уровне. В 1916 году после выхода фильма Пиковая дама тот же журнал «Проектор» правильно писал: «Художник, ставивший себе задачу инсценировать или иллюстрировать данное произведение искусства, берет на себя двойную задачу: его труд должен обладать самостоятельной художественной ценностью и, во-вторых, внутренне совпадать со своим оригиналом». («Проектор», № 7, Москва, 1916 г.).

В 1920 или 1921 году в художественном совете Всероссийского фотокиноотдела В. Я. Брюсов, состоявший тогда, кажется, членом художественного совета, сделал доклад на тему «Киноиллюстрация и киноинсценировка литературных произведений».

Различая эти два вида экранизации (т. е. киноиллюстрацию и киноинсценировку), Брюсов следующим образом определял задачи и метод каждого из них.

Задача киноиллюстрации — дать, образно выражаясь, «зеркальное отражение» на экране литературного произведения, не перерабатывая его в другую форму, в кинопьесу, не изменяя в основном его общей композиции, системы и характеристики его героев, содержания экранизируемых частей произведения. Для связи по сюжету отдельных эпизодов и объяснения неясного в них могут служить титры (надписи), текст для которых лучше всего брать из текста литературного произведения. Подобного рода киноиллюстрации, конечно, не будут кинопьесой в настоящем значении этого слова, но от нее нельзя ожидать также, чтобы она с достаточной полнотой «отразила» на экране литературное произведение. Восприятие такой киноиллюстрации в конце концов предполагает, что зритель уже читал раньше литературное произведение и помнит его содержание.

Киноинсценировку в отличие от киноиллюстрации Брюсов определял как переработку материала литературного произведения в новую форму, в органическое, самоценное и самодостаточное кинодраматургическое произведение в пределах от близкого к литературному произведению, конгениального воспроизведения его сюжета в форме другого искусства до использования только некоторых элементов литературного произведения (фабулы, отдельных мотивов, образов), в новой структуре в новой комбинации элементов (цитата по В. К. Туркину) [1].

Это деление, намеченное В. Я. Брюсовым в своем докладе, сохраняет свою силу и по сей день. В нем принципиально верно намечены те линии, которые отделяют киноиллюстрацию от киноинсценировки.

Все последующее развитие кино показало, что эти принципы сохранили свою силу для экранизации литературного произведения. Однако киноиллюстрация в своем чистом виде отмерла на первых шагах развития кино. Киноинсценировка же сохранилась и сохранится как наиболее плодотворная форма экранизации, и чем дальше экранизация будет отходить от принципа иллюстративности, тем плодотворнее будут результаты.

Таким образом экранизация литературных произведений есть та форма киноискусства, когда автор, не выходя из круга литературного произведения, передает его на языке кино своими средствами выразительности, стремясь как можно глубже и поэтичнее передать на экране пафос произведения, его поэтическую сущность. За этими пределами начинается уже разрушение литературного произведения, использование его отдельных частей.

[1] См. В. К. Туркин. О киноинсценировке литературных произведений («Как мы работали над киносценарием»).

Цвет в кино

М. Цехановский

Идея превратить кино немое и бесцветное в звуковое и цветное возникла, очевидно, всего лишь несколькими днями позже появления на экране первых кинолент. И сейчас еще многие помнят, как при демонстрации этих лент за полотном экрана «синхронно» билась посуда, шумел прибой, гудел паровоз. Тогда же появились и первые от руки раскрашенные «цветные» фильмы. Музыка, как мы знаем, осталась неизменным спутником «великого немого» до самых последних дней его существования, роль же художника в оцвечивании фильмов на этом пока и прекратилась.

Мы привыкли мало интересоваться техническими средствами, лежащими в основе художественных произведений. Удачи и неудачи в искусстве мы относим целиком за счет художника. Мы считаем, что художник начинает свою работу там, где техник свою заканчивает, и история искусства начинается с творческой переработки тех или иных технических средств. Поэтому история искусств, за редким исключением, сохраняет лишь имена художников—творцов художественных произведений.

Объясняется это соотношением творческих и технических усилий, существовавшим у большинства докинематографических искусств. Именно в этом киноискусство занимает совершенно иное положение. Если первые «звуковые» и «цветные» фильмы и войдут в историю киноискусства (хотя бы и в раздел курьезов), то это еще вовсе не будет означать, что художники и музыканты были пионерами звукового и цветного кино. Когда в 1930 году при демонстрации первых кусков звукозаписи была обнажена «звуковая дорожка», всем стало ясно, что в основу этого нового искусства легла техника, вооруженная точным научным методом.

Научная мысль о механическом, объективном цветном изображении созрела и теоретически была разрешена в работах Дюко-дю-Орона задолго до появления первых кинолент. Но конкретной, живой и действенной мысль эта стала лишь тогда, когда, как зерно, она легла в основу новой технической и художественной задачи. Небывалый успех первых кинолент определил эту задачу: в наиболее короткий срок и ценой любых усилий найти технический принцип цветного кинематографического изображения.

И к этой цели, с разных сторон и разными еще никем неизведанными путями, встречая на каждом шагу казалось бы непреодолимые препятствия, двинулись смелые, предприимчивые и изобретательные пионеры—физики, химики, оптики, механики. Урбан и Смис, Альструп и Иенсен, О. Грэди, Эро, Шорт, Хорст, Пильни, Буш, Паури, Бертон и десятки других имен должны стоять на первых страницах истории цветного киноискусства.

Не 2—3 года, а 30—40 лет длится эта неутомимая борьба за техническую базу цветного кино. Сотни запатентованных изобретений по оптической и механической конструкции цветных съемочных камер иллюстрируют эту кипучую деятельность. Цветочувствительность эмульсии доводится до цветочувствительности глаза. Пленка подвергается сложнейшей обработке вплоть до нанесения на нее сетки мельчайших линз (оптического растра). В зависимости от выбранного пути одни ведут борьбу с временным и пространственным параллаксом, с мельканием цветного изображения, другие разрешают проблему растрового метода цветопередачи, третьи изыскивают способ получения цветного изображения на позитиве.

И на сегодняшний день пути этих исканий еще не пройдены, проблема цветного киноизображения окончательно еще не разрешена. Цветные фильмы исчисляются единицами. И если все же мы сравним полученные уже результаты с теми первыми раскрашенными от руки кинолентами, которыми любовался тогда зритель, мы поймем всю значительность работы, проделанной коллективом тружеников науки и техники.

При всем принципиальном и техническом разнообразии существующих на сегодня систем цветной съемки объединяющее их начало лежит в учении о трех цветах. По этому учению посредством трех основных цветов могут быть получены смешанные цвета всех оттенков, а эквивалентная смесь их дает белый, серый, черный. Этими тремя основными цветами и определяется «палитра» современного цветного кино, независимо от того, заключена ли она в фильтрах или в красителях. Уверенностью в правильность принципа трехцветки, т. е. в то, что трехцветная съемка гарантирует абсолютно точную передачу любого цветного объекта,—этой уверенностью проникнуты сейчас все, начиная с работников цветных лабораторий и кончая постановщиками фильмов. И если все же до сих пор такого абсолютно точного цветного изображения мы еще не имеем, то виной тому не самый принцип, а большая сложность процессов производства, где малейшая неточность в конечном результате дает брак. Так или иначе, каждый новый цветной фильм явится сейчас практической проверкой как самого научного принципа, так и правильности его технического применения в цветной кинематографии. Поэтому с особой тщательностью и возможно детальнее постановщикам и работникам лаборатории следует регистрировать как удачи, так и неудачи в этом новом деле.

Только такой совместной практической и экспериментальной работой, точно и детально регистрируя каждый свой шаг, можно приблизиться к окончательному разрешению проблемы цветного кино.

Первым и основным недочетом цветного кино является неудовлетворительная передача цвета человеческого тела. Колорит живого организма, в котором жизнь в цветовом отношении определяется трудно уловимыми для глаза переливами различных цветных тонов и полутонов была всегда труднейшей задачей и для мастеров живописи. На сегодня цветное кино перед этой задачей беспомощно. Цвет человеческого тела, состоящий из нежнорозовых, нежно зелено-сероватых и желтоватых оттенков, мерцающая синева неба, гамма зелено-сине-фиолетовых цветов моря, желто-зелено-синяя гамма листвы—все это еще ни разу не передавалась в цветном кино хоть сколько-нибудь удовлетворительно. Более того, цветная съемка не может передать и цвета некоторых простейших красок

современной палитры художника. Так, все зеленые цвета— более темные чем голубо-зеленый краситель — окрашиваются в цветной передаче в красный цвет, т. е. впадают в черноту. Вовсе не передаются в цветной съемке глубоко сине-фиолетовые цвета и целая категория светлых чисто синих цветов. Только нарушая закономерную пропорцию красителей трехцветки, можно получать новые сочетания цветов, естественно, за счет потери других сочетаний! Однако для покраски киноизображений, в которых цветной объект находится в движении, а монтажные кадры постоянно сменяются, такое изменение пропорции красителей может делаться лишь «на глазок», т. е. в одних случаях эта подгонка будет запаздывать, а в других опережать движение цветного изображения.

Цветное изображение на сегодня—с л и ш к о м ц в е т н о е. Техника цветопередачи как будто бы еще не в силах передать обширную категорию цветных смесей, которые по существу доминируют в природе и которые образуются не только от смешения основных цветов, но и от прибавления к этим смесям белых и черных тонов. Один из наших мастеров живописи высказал такое мнение о просмотренных им цветных кусках, снятых на побережье Черного моря: «Да ведь это не Черное море, а все та же берлинка», т. е. берлинская лазурь—краска, близкая по цвету к голубо-зеленому красителю. Откровенная, грубая расцветка фильмов, естественно, утомляет зрителя, а подчас и просто м е ш а е т ему смотреть картину. По этому поводу один из иностранных режиссеров сказал: «Несмотря на все наши усилия цвет внезапно выскакивает и лает на вас».

Цвет, конечно, не должен ни мешать, ни «лаять» на зрителя, и обязательно должен быть замечен, т. е. он должен занять свое место в общей художественной концепции всего фильма в целом.

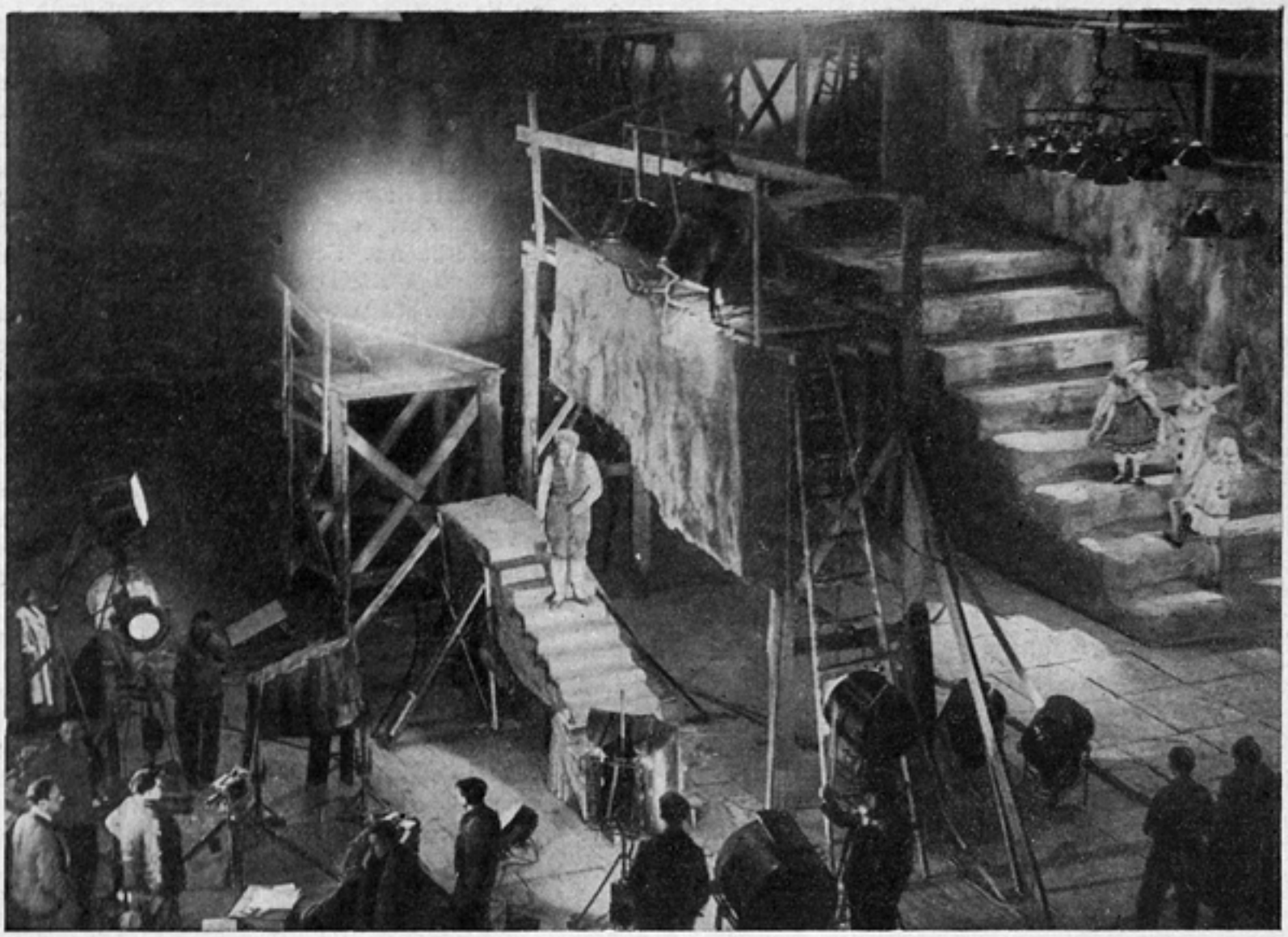
Здесь мы переходим к моменту организации съемки. Организация и выбор цветного объекта имеют и будут иметь первенствующее значение. Мы знаем, что сущность искусства живописи заключается не в абсолютно точной передаче того или иного цвета, а в нахождении и установлении цветовых отношений. Глаз почти не в силах точно определить цвет, если этот цвет находится во взаимоотношениях с соседними цветами. Особенно это относится к нейтральным цветам, лежащим на больших плоскостях, окрашенных в основные цвета спектра. Этот нейтральный цвет в нашем восприятии всегда будет окрашиваться в дополнительный цвет по отношению к цвету плоскости. Все это указывает на то, что построение цветных сцен будет базироваться прежде всего на физиологических законах зрения — на законах, которые и лежат в основе искусства живописи. Следовательно, наши кинохудожники должны будут или тряхнуть стариной или вновь подучиться этому искусству. Знание законов колорита и хорошо развитый вкус дадут художнику возможность преодолеть трудности, вытекающие из несовершенства цветной техники. И больше других ошибутся те из постановщиков, которые ждут окончательного разрешения всех технических трудностей, с тем чтобы притти снимать цветные фильмы так же легко и просто, как снимаются сейчас черно-белые фильмы. Такое положение, когда можно будет поставить аппарат и, ни о чем не заботясь, с абсолютной точностью зафиксировать цветной образ природы, наступит нескоро, особенно для тех, кто ждет именно такого положения. Знающий и талантливый художник даже с теми техническими средствами, которые имеются уже сейчас, может достигнуть очень хороших результатов. Примером тому может служить фильм К у к а р а ч а. Голубые плащи явились в этом фильме цветным лейтмотивом. Голубой цвет, доминируя над другими цветами и в то же время работая на сюжет, заставил не замечать дефектов цветного изображения.

Все это хорошо известно каждому более или менее опытному художнику. Но есть и другая крайность, к которой склонны иные из современных художников. Крайность эта заключается в стремлении к условной раскраске, в стремлении к живописным эффектам ради самих эффектов. Если такой подход во многих случаях допустим в живописи, то в искусстве кино он находится в противоречии с самой сущностью этого искусства. Кинообраз — это живые люди, в живой свето-теневой атмосфере, живая природа с ее глубокой перспективой. Такой динамический, живой образ не вяжется с условной раскраской, какой бы художественной она ни была. Цвет тогда лишь органически сольется со свето-теневой формой кинофильма, когда он будет максимально реальным; поэтому путь, по которому шли пионеры цветного кино— физики, оптики, химики и механики, — безусловно правильный. Чтобы цвет не мешал, не «лаял» и стал бы органической частью целого, он должен быть с самого начала включен в творческий замысел постановщиков фильма. Это вовсе не обязывает нас выбирать специальную «цветную» тему и строить сценарий на цветных костюмах и других каких-либо цветных эффектах. Это обязывает лишь к тому, чтобы для каждого сценария был найден свой колорит. Искусству связывать тему с колоритом или, дробя вопрос, искусству находить цветное оформление для каждой сцены и для отдельных персонажей (костюм и грим) — этому искусству мы в первую очередь должны учиться у мастеров живописи, у которых всегда учились даровитые режиссеры и актеры театра.

Наконец следует коротко остановиться и на «меньшом братце» киноискусства — на мультипликации. Этот братец давно уже щеголяет в цветном костюмчике и, судя по всему, никогда уже не намерен его сбросить. Здесь переход от бесцветного кино к цветному завершен прочно и окончательно. И это понятно: в этом искусстве, как и в искусстве живописи, абсолютно точная передача отдельных цветов не играет большой роли. Художник-мультипликатор свободно строит свою колористическую гамму, и если он к тому же учтет «палитру» цветной съемки, то он может без всякого насилия над красителями трехцветки получить желаемые результаты. К сожалению, на это искусство у нас обращено слишком мало внимания, тогда как именно здесь, при соответствующих технических условиях, может быть проведена экспериментальная работа по цвету исключительной важности.

О всех этих возможностях ни в какой степени нельзя судить по уже выпущенным цветным рисованным фильмам, большинство которых принадлежит неутомимому Диснею. При всех других превосходных качествах, его цветные фильмы не представляют никакого живописного интереса. В одинаковой степени никаких живописных задач не ставят себе постановщики мультфильмов в студии «Союзмультфильм». Детски наивная расцветка этих фильмов вполне соответствует их общему художественному уровню. Значительно интереснее по цвету два фильма, выпущенные студией «Ленфильм» — Д ж я б ж а и Ц и р к. Каждая из них разрешает определенную красочную задачу, и мы видим, что технические средства цветной съемки вполне достаточны для реализации этих, правда еще элементарно простых живописных проблем!

Из всего сказанного можно сделать лишь один вывод. Вся работа по цветному киноискусству еще впереди и работа эта потребует от нас очень больших технических и творческих усилий.



Творческие возможности комбинированных съемок

Инж. С. Бронштейн

Гигантская снежная лавина засыпает отважных альпинистов; мальчик перебирается по веревке через бездонную пропасть; воздушный бой, железнодорожное крушение, гибель парохода, извержение вулкана, наводнение, фигуры высшего пилотажа и т. д. и т. п.

Современный зритель, видя все это на экране, хорошо понимает, что для съемки горного обвала режиссеру, актерам и оператору не надо было карабкаться на вершину, горы и с опасностью для жизни караулить падение настоящей лавины. Он знает, что головокружительное путешествие отважного мальчика по веревке через пропасть на самом деле было осуществлено более безопасным образом.

Как бы ни была реалистически сделана подобная сцена, зритель отчетливо сознает, что все это трюк, что здесь хорошо поработала кинематографическая техника.

Но почти в каждом фильме имеются «обычные» кадры, в которых не происходит стихийных бедствий и не бывает столкновения поездов. Всем кажется, что съемка произведена здесь совершенно нормально и по-настоящему, «без обмана». Не возбуждают, например, никаких сомнений сцены в актовом зале Смольного в картине Ленин в Октябре или в «пустыне» в картине Тринадцать, потому что эти объекты могут быть легко построены в действительности — в павильоне или на живой природе.

И, конечно, лет десять назад декорационное оформление подобных сцен делалось бы совершенно иначе, чем это имело место в настоящее время, когда оба эпизода были зафиксированы на пленку при помощи комбинированных съемок, в данном случае, дорисовки.

Если применение комбинированных съемок в фильмах или отдельных сценах фантастического характера обосновано невозможностью воспроизведения их обычными средствами кинотехники, то возникает естественный вопрос, чем вызывается необходимость усложнения съемочного процесса при работе над залом Смольного, вводя в него дорисовку? Казалось бы, проще и надежнее выстроить обычную декорацию зала в том виде, в каком он выглядит на экране, не применяя двукратной экспозиции и не беспокоясь об обязательно точном сочетании декорации, в которой развертывается действие фильма, с рисунком.

К сожалению, многие даже и теперь продолжают рассуждать подоб-

---

«ЗОЛОТОЙ КЛЮЧИК»

Рабочий момент. Съемка методом оптического совмещения. Режиссер засл. арт. респ. А. Птушко. Оператор Н. Ренков. Мосфильм

ным же образом. Происходит это в основном от недооценки всех тех возможностей, которые заключают в себе комбинированные съемки. Экономический эффект здесь наиболее ощутителен. Совершенно очевидно, что оформление сцены, в которой половина декорации не строится, а воплощается в небольшом рисунке вне павильона, обойдется дешевле, чем та же декорация, сооруженная целиком. Так же выгоднее заменить дорогостоящую и продолжительную экспедицию съемкой комбинированного объекта на натурной площадке при студии, применяя перспективное совмещение макета с декорацией. Значительно проще, а отсюда и дешевле — снимать сцену в купе вагона в павильоне, при помощи рирпроекции, чем везти громоздкую аппаратуру на железную дорогу. Такие примеры можно найти по каждой картине и они очевидны для каждого.

Однако дело здесь не только в одной экономике. Значение комбинированных съемок в действительности гораздо глубже, чем это может казаться на первый взгляд. И поэтому, при определении необходимости применения того или иного вида комбинированных съемок вопрос должен итти не только о финансовой стороне, но и о расширении производственно-творческих возможностей постановщика фильма.

Практика последних лет советской кинематографии полностью подтверждает это положение, причем некоторые выпущенные картины без использования комбинированных съемок вообще не могли бы быть осуществлены.

К последним должны быть отнесены, такие, например, фильмы, как Золотой ключик, Василиса Прекрасная и Руслан и Людмила и находящиеся в производстве Волшебное зерно или Разгром вражеской эскадры. Обычными съемочными средствами показать фантастику и сказку или же воздушные и морские бои без ущерба для художественной выразительности картины было бы невозможно.

Фильм Руслан и Людмила целиком построен на базе различных методов комбинированных съемок. В нем представлены дорисовка, рирпроекция, многократные экспозиции и впечатывания, сочетание макетов с декорацией и натурой, мультипликация и т. п. В свое время указывалось на крупные недостатки этого кинопроизведения, проистекавшие от принципиально неправильного применения комбинированных съемок как голого трюка, показываемого зрителю в неумеренном количестве, и от невысокого художественного качества самой картины. В связи с этим Руслан и Людмила вызывал у многих обратную реакцию вследствие того, что комбинированные съемки были здесь использованы без достаточного художественного такта, а техническое выполнение их в ряде мест находилось на недостаточно высоком уровне.

Примером несомненно удачного применения подобного рода съемок может являться другой сказочный фильм Золотой ключик, сделанный с большим мастерством режиссером Птушко, оператором Ренковым и художником Швецом. Здесь постановщики пошли по правильному пути, применяя комбинированные съемки не как самоцель, а как средство организации всей изобразительной стороны картины, искусно сочетая трюковую ее часть с живой природой и натурой.

В Золотом ключике в основном использованы два метода: объемная мультипликация и перспективное совмещение. Самой трудной задачей было введение миниатюрных персонажей — Буратино, Мальвины и кукол, работавших одновременно с героями нормального роста на фоне реальной обстановки. Частично, это могло было бы быть осуществлено методом объемной мультипликации, применявшейся Птушко в его прежних картинах. Но если это создавало известный эффект при показе зверей (в данном фильме роли кота и лисы также очень удачно сделаны куклами), то замена живых актеров куклами дала бы плохие результаты.

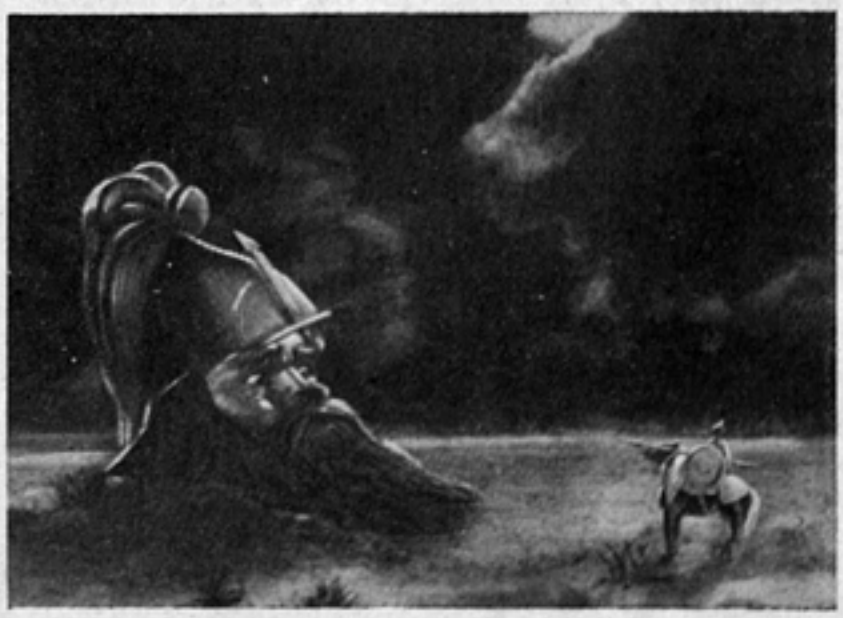
Здесь на помощь пришел известный уж очень давно способ обратного перспективного совмещения. Для этого декорации были выстроены преувеличенного масштаба, а актеры, изображающие Буратино и кукол, помещались в отдалении от действующих лиц нормального роста. Несмотря на то, что и те и другие находились в разных плоскостях, была достигнута полная иллюзия их совмещения, что получилось особенно удачно в сценах «репетиции» в кукольном театре, на «площади» и в «харчевне».

Одновременно в картине широко использовано и прямое перспективное совмещение макетной достройки с декорацией, заключающееся в установке перед аппаратом макета или какой-либо декорационной детали (пролеты воздушного корабля на площа-

---

«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»

Сценарий С. Болотина и И. Никитченко. Режиссеры И. Никитченко и В. Невежин. Мосфильм.



ди, мост перед харчевней, деревья у фонтана и т. д.).

Так как технически все комбинированные объекты выполнены совершенно безукоризненно, то впечатление не нарушается даже при многократном просмотре известных заранее комбинированных кадров.

Вторая половина фильма Василиса Прекрасная сделана также в основном при помощи макетных надстроек и дорисовки. К недостаткам комбинированных съемок в этом фильме следует отнести разностильность операторской работы (оператор И. Горчилин) и неправильный выбор масштабов подвижного макета Змея Горыныча. Применением в сценах со Змеем метода обратного перспективного совмещения можно было бы достичь нужного эффекта более простыми и дешевыми средствами.

Переходя от сказочных фильмов к фильмам, воспроизводящим реальную обстановку, следует указать на следующие основные возможности использования в них комбинированных съемок:

1. Перенос натуры в павильон в тех случаях, когда съемка в экспедиции на живой природе почему-либо затруднительна или невозможна (климатические условия, отдаленность объекта, неподходящее время года, опасность натурной съемки для актера, натурная выноска при пересъемках в павильоне и т. п.).

2. Показ исторических или современных объектов, постройка которых в натуральную величину физически невозможна.

3. Создание за пределами декорации динамического фона (кабина самолета, купе движущегося поезда и пр.).

4. Съемка в движущемся объекте (автомобиль на фоне улицы, посадка самолета).

5. Одновременная игра одного актера в двух ролях.

6. Увеличение масштабов декорации вне зависимости от имеющейся павильонной площади и средств освещения.

7. Искусственное изменение композиции и тональности снятого кадра.

8. Включение актера в искусственный пейзаж.

9. Проведение специальных видов съемки в павильонных или лабораторных условиях (подводная съемка и т. д.).

10. Получение искусственной перспективы и глубины изображения.

11. Создание различного рода эффектов, трюков и т. п.

12. Безопасное проведение съемок диких зверей, полетов, явлений природы, взрывов, батальных сцен, различного рода катастроф.

13. Улучшение внешнего оформления фильма (монтажные переходы, вытеснения, шторки, наплывы, впечатывания, художественные надписи).

14. Исправление и изменение кадра (увеличение, уменьшение, перевертывание, замедление, ускорение, устранение отдельных деталей).

Наибольшее распространение в наших фильмах, выпущенных за последние годы, получила рирпроекция, установки которой имеются в крупнейших студиях (Мосфильм, Ленфильм и др.). В отдельных картинах кадры с применением рирпроекции достигают 15 — 20 процентов общего количества (Волга-Волга, Золушка).

Из наиболее интересных работ в этой области следует отметить сцену «на балконе» в фильме Великий гражданин (2-я серия), в которой по тону, освещению и композиции достигнуто полное слияние фона и декорации. Удачны вечерние кадры в Аринке (железнодорожные пути), в картине Моя любовь (пруды), в Мужестве (лётные сцены — макет аэроплана на фоне рирпроекции), в Буднях, в Подкидыше (проезд на автомобиле). Хорошо удалась смелая по технике исполнения сцена проезда на санях в картине Поднятая целина, в которой соединены в одно целое, реальные сани с кучером и фон со снятыми отдельно бегущими лошадьми. Наконец, при помощи рирпроекции стала возможной съемка фильма Злоумышленник, в которой Москвин одновременно играл обе роли: следователя (в павильоне) и подсудимого — на фоне.

Однако в ряде случаев работа с рирпроекцией не всегда находится на должной высоте. Часто наблюдается «дыхание» (т. е. движение) фона, композиционное его несоответствие павильонной достройке и расхождение с ней по тону и освещению, излишняя мягкость и расплывчатость, неправильный подбор масштабов и пр. Примером могут служить эпизод проезда на автомобиле в фильме Моя любовь, сцена в лодке в Небесах, кадр окна в последней части фильма Великий гражданин (1-я серия). В хорошо в общем, примененной рирпроекции по картине Девушка с характером есть неудачный кадр в вагоне, в котором пейзаж за окном бежит не параллельно движению поезда. Отдельные дефекты выполнения имеются и в фильме Волга-Волга.

Значительный эффект в производстве последних лет начинают давать дорисовка и разного рода перспек-

---

«ВАСИЛИСА ПРЕКРАСНАЯ»

Режиссер А. Роу. Оператор И. Горчилин. Союздетфильм. Рабочий момент. Съемка эпизода во дворце Змея Горыныча для последующей дорисовки

«МИНИН И ПОЖАРСКИЙ»

Сценарий В. Шкловского. Режиссеры засл. деят. иск. В. Пудовкин и М. Доллер. Оператор засл. деят. иск. А. Головня. Художник А. Уткин

тивные совмещения. Здесь можно указать на масштабные дорисовки таких объектов, как, например, актовый зал, внешний вид Смольного и взятие Зимнего дворца (Ленин в Октябре), Кремлевская площадь и Красная площадь (Ленин в 1918 году), перспектива старой Москвы (Минин и Пожарский), мост к Кремлю (Степан Разин), пустыня с муллушкой (Тринадцать), олимпиада (Волга-Волга), станция (На дальнем Востоке), немецкая и петербургская площади (2-я серия Петра I), вестибюль банка (Выборгская сторона), театральный зал (Концерт), лестница и залы дворца культуры (2-я серия Великого гражданина), Нарвские ворота (Оборона Петрограда), Кремлевский зал (В поисках радости, Член правительства), текстильный павильон (Золушка) и т. д.

Во всех этих кадрах только благодаря дорисовке можно было достичь необходимого изобразительного эффекта. В особенности это должно быть отнесено к декорациям с дорисованной высотой и сложным потолком, который по условиям павильонного освещения обычным путем вообще не мог бы быть использован (Ленин в Октябре, Великий гражданин, Член правительства, В поисках радости, Выборгская сторона). Удачно применены полностью рисованные кадры в фильме Выборгская сторона (улица перед судом), совпадающие по типу с общим стилем фотографии.

Из макетных совмещений обращают на себя внимание как по техническому, так и по художественному качеству работы по Минину и Пожарскому и Морякам. В первом фильме удались макетные кадры старой Москвы (оператор Петухов) и, в особенности, разработанное художником Уткиным перспективное совмещение в сцене финала на Красной площади (соединение декорации Кремлевской стены с небольшим макетом храма Василия Блаженного). В этом объекте интересно отметить, что декорация, сделанная в натуральную величину, выглядит менее естественно, чем маленькие макеты, поставленные вблизи перед съемочной камерой.

В картине Моряки с большим успехом выполнен макетным порядком флот, совершающий необходимые по действию фильма эволюции, причем хорошо разрешено обычно затрудняющее подобные съемки изображение волнения на море (оператор по комбинированным съемкам Айзенберг). В этом отношении менее благополучно обстоит дело с аналогичными съемками судов во 2-й серии картины Петр I, где несколько чувствуется бутафория.

Пять макетных совмещений применены в картине Александр Невский — мост, часть храма, Новгородская площадь и т. д. Подобным же образом, но в сочетании макета с живой натурой, сделана сцена взрыва в фильме В поисках радости (оператор Арецкий), без применения комбинированных съемок также невыполнимая. Очень выразителен кадр мятели на улице Петрограда в фильме Выборгская сторона (чистый макет). Перспективное совмещение с макетом будет использовано и в находящихся в производстве фильмах Суворов и Гибель вражеской эскадры. В первом случае этим методом будет построен один из труднейших кадров «переход через Чортов мост», где предполагается применить последующее совмещение декорации, построенной на натурной площадке, с макетом и кадровой ирпроекцией. Во втором фильме снимаются сотни миниатюрных и больших макетов аэропланов и судов.

Очень большую и интересную работу по лабораторной макетной достройке декорации и пейзажа ведет оператор Одесской студии Карюков. Им разработан ряд методов последующей макетной досъемки, улучшающих качество изображения и делающих макетную часть более динамической (съемка макета в кювете с водой, многоплановость, введение проекционных деталей, панорамирование и пр.). Образцы его работ мы имеем в фильмах Горный поток, Семнадцатилетние и др. В частности, в последнем фильме хорошо выполнено падение лавины, сделанное путем съемки небольшого макета горного склона в кювете, что подтверждает большие возможности этого метода.

Наконец, почти во всех картинах в той или иной степени применяются фигурные вытеснения, лабораторные наплывы, впечатывания, надписи на художественном фоне и т. д. В этом отношении впереди идут Мосфильм,

«ВАСИЛИСА ПРЕКРАСНАЯ»

Рабочий момент

Ленфильм, Союздетфильм и Киевская студия, причем в последней хорошо освоена техника оптической печати (оператор Панкратьев). Все же следует признать, что вопросы внешнего оформления фильмов у нас еще как следует не разработаны.

Большие творческие и производственные возможности, которые открывают перед нами различные методы комбинированных съемок, должны способствовать широкому внедрению их на производстве. Однако следует одновременно иметь в виду, что комбинированные съемки являются подсобным техническим средством при постановочном процессе и что для получения от них надлежащего эффекта ими нужно уметь пользоваться. Каждый метод является пригодным только для определенного задания, давая при своем разрешении максимальные технические и художественные возможности для режиссера и оператора.

В этом отношении отсутствие достаточного опыта и критического чутья при применении комбинированных съемок может иногда привести к отрицательным результатам. В первую очередь это относится к техническому качеству комбинированной съемки или трюка, которые должны быть безупречными. Здесь самый незначительный компромисс является недопустимым, так как даже мелкие технические погрешности, как мигание света, дрожание кадра или расхождение по тону, немедленно разбивают художественное впечатление хорошо в общем выполненного кадра.

«ВАСИЛИСА ПРЕКРАСНАЯ»

Сценарий Г. Владычиной, О. Нечаевой и В. Швейцера. Режиссер А. Роу. Оператор И. Горчилин. Союздетфильм. На фото: засл. арт. респ. И. Зарубина в роли Маланьи

Во-вторых, использование тех или иных методов должно быть подчинено строго продуманному плану. Например, построение фильма целиком на дорисовке может нередко обескровить картину, так как рисованный кадр, показываемый в неумеренном количестве, в конце концов делается безжизненным и невыразительным. Статичность дорисованного неба в начале фильма не замечается зрителем; если же такие кадры следуют один за другим, то искусственность их становится очень отчетливой. Поэтому дорисовку бывает целесообразно применять в таких сценах, в которых неподвижность не бросается ярко в глаза (архитектурные детали, потолок и пр.). Иногда, дорисовку приходится комбинировать с другим «оживляющим» методом — впечатыванием реальных движущихся облаков, введением многоплановости, сочетанием с объемным макетом и пр. Эти же условия следует иметь в виду при монтаже фильма и при построении режиссером мизансцены или разработке художником эскиза декорации (невозможность панорамирования и частых изменений съемочных точек, необходимость монтажного сочетания реального и комбинированного кадра и т. д.).

Поэтому, применяя тот или иной метод комбинированных съемок, то или иное построение кадра, нужно точно знать все преимущества или недостатки данного метода и все его характерные особенности. Только при обязательном соблюдении этих условий комбинированные съемки могут дать надлежащий производственный эффект.

«ВАСИЛИСА ПРЕКРАСНАЯ»

Сценарий Г. Владычиной, О. Нечаевой и В. Швейцера. Режиссер А. Роу. Оператор И. Горчилин. Рабочий момент — методом комбинированной съемки снимают «исполинский» лес

Элементы новаторства в учебной кинематографии

Н. Лебедев

За последнее время мы присутствуем при возрождении новаторской инициативы в учебной кинематографии.

В начальные годы звукового кино активность ее была затруднена тем, что требовалось время для освоения новой техники. Но уже первые опыты применения речи, шумов, музыки обнаружили, что перед ней открываются новые богатейшие возможности. Выяснилось, что простейшая звуковая кинодокументация явлений природы в огромной мере расширяла познавательную емкость учебного фильма. Звук не только дополнял изображение, но и впервые делал доступными для документации такие явления, которые невозможно было фиксировать средствами одной немой съемки.

Впервые появилась, например, возможность не только видеть фонограмму больного сердца, но и одновременно слышать (усиленные в десятки раз) прерывистые шумы его биения. Появилась возможность изучения средствами кино всего разнообразия человеческой речи и техники артикуляции голосового аппарата. Появилась возможность всестороннего изучения поведения больных, страдающих особенно сложными, в частности, психическими расстройствами.

Отнимите звук у недавно вышедшего учебного фильма о шизофрении, и фильм потеряет девять десятых своей научной ценности, ибо исчезнет главный показатель внутреннего состояния больных — их маниакальные высказывания.

Параллельно с освоением звука шла интенсивная работа по дальнейшему освоению и усовершенствованию техники специальных видов съемки, слабо применявшихся на первых этапах истории советской учебной кинематографии. И эта работа также дала свои отличные результаты.

В фильме В глубинах моря (сценаристы-режиссеры А. Згуриди и В. Долин, оператор М. Пискунов, научный руководитель профессор В. И. Лебедев) показаны интереснейшие подводные съемки. Авторы фильма с настойчивостью подлинных исследователей зафиксировали на пленке поведение рыб, раков, медуз, актиний, жизнь инфузорий, заросли водорослей, морские леса, луга и пустыни. Они знакомят зрителя с борьбой морского животного мира за пищу и сохранение жизни — дракой крабов с зубатками, нападающими на скатов; с маскировкой морского ежа, сливающегося с камнями так, что его невозможно отличить от них; с камбалой, меняющей свою окраску в тон окружающей обстановки. При всех недочетах, имеющихся в фильме, это бесспорно новаторская работа, открывающая дорогу целой серии интереснейших советских фильмов по биологии моря.

Режиссер А. Винницкий совместно с оператором Л. Лихомановым и консультантом С. Малышевым создали ряд превосходных картин о поведении насекомых: Аммофилу, Кольчатый шелкопряд, Инстинкт насекомых и другие. Когда смотришь эти технически трудные, но безупречные по выполнению снимки — аммофил, полистов, сколий, работы насекомых по постройке «жилья» и заготовке продовольственных запасов для будущего потомства, их охоты за гусеницами, личинками жуков, их приемов нападения и защиты, — этими снимками нельзя не восхищаться. Какую любовь к своему делу, какую выдержку и упорство, какую изобретательность нужно иметь, для того чтобы добиться таких результатов!

По сценарию и под научным руководством проф. В. И. Лебедева режиссером В. Долиным и оператором А. Кудрявцевым снят школьно-учебный фильм Размножение и развитие лягушки. Применяя сложную комбинацию микроскопа с цайтраферной установкой, они терпеливо шаг за шагом зафиксировали недоступный для невооруженного глаза процесс формирования из икринки лягушки — нового организма. Технически фильм далеко не безукоризненен. Видимо, комбинация микроскоп-цайтрафер требует дальнейшего усовершенствования. Но несмотря на это фильм смотрится как большое открытие. И он действительно открывает дорогу ко все более и более глубокому проникновению в тайны жизни.

Работы профессора В. И. Лебедева, режиссеров А. Винницкого, А. Згуриди, В. Долина, Б. Светозарова, В. Павлова, Л. Антонова, операторов Л. Лихоманова, М. Пискунова, А. Кудрявцева, Троянского, Фильшина и других положили начало созданию серии подлинно научных, ценных в педагогическом отношении, увлекательнейших фильмов по биологии.

Но в этих фильмах творческий процесс состоит главным образом в кинодокументации явлений природы, и новаторство участников процесса заключается в нахождении метода отбора фактов и способов фиксации той части их, которая недоступна для обычных видов съемки.

В других новаторских фильмах мы встречаемся не с документацией, а с научной реконструкцией процессов, не доступных для документальной съемки.

В этом отношении исключительный интерес представляет небольшой научно-популярный фильм Рукописи Пушкина (сценарий С. Бонди, режиссер Владимирский).

Название фильма неточно. Он знакомит не с рукописями Пушкина, а по сути дела с одной страницей одной рукописи («Медного всадника»). Но расшифровывая страницу, фильм раскрывает перед зрителем процесс создания ее поэтом.

Передадим вкратце ее содержание.

Несколько вступительных кадров: внешний вид рукописей и способы их хранения.

Затем — крупно — первая страница черновика «Медного всадника».

Текст исчезает. На листе остается только дата: «6 окт. 1833 г.»

Постепенно, слово за словом возвращаются первые четыре строки, набросанные почерком поэта:

На берегу Варяжских волн
Стоял глубокой думы полн
Великий Петр. Пред ним катилась
Уединенная

Пауза. Слово «Варяжских» зачеркивается. Над ним вписывается «пустынных».

«ПОКОРЕННЫЙ ПОЛЮС»

Режиссер Мария Клигман. Оператор М. Фридолин. Лентехфильм

После новой паузы «пустынных» зачеркивается и над ним появляется — «Балтийских». «Балтийских» зачеркивается и восстанавливается «пустынных».

Пауза. Поэта не удовлетворяют слова «на берегу». Зачеркнув их, он надписывает «однажды близ». Затем перечеркивает и их.

Зачеркивает «Петр» — надписывает «царь». Зачеркивает «царь» восстанавливает «Петр». Зачеркивает «Великий Петр» — надписывает «Великий муж». «Муж» не нравится Пушкину. Он перечеркивает его, но как бы раздумывая, на чем остановиться, дважды меняет «Царь» ...«Петр»... «Царь...»

Такую же работу поэт проделывает над дальнейшими строками поэмы. Написав —

Текла пустынная Нева.
Челнок рыбачий одиноко

Пушкин остановился. На полях — справа и слева от текста — он набрасывает рисунки каких-то кустарников. Затем снова настойчивая работа по отысканию ярких и точных слов и их сочетаний.

И думал Царь...
И думал Он...
И мыслил Он...
И думал Он...

Через несколько строк — пауза. Поэт снова остановился. Машинально рисует профиль Натальи Николаевны. Вдруг, словно какая-то счастливая мысль осенила поэта — он быстро слово за словом набрасывает новые и новые строки...

Фильм захватывает и волнует. Перед зрителем раскрывается сложный и трудный путь рождения гениальной поэмы. Зритель, как бы надев шапку-невидимку, стоит за спиной поэта и наблюдает через плечо, как бегает его перо, запечатлевая эмоции и мысли. Мы слышим ритм его дыхания. Мы ощущаем биение его пульса. Перед нами открывается тайна творческого вдохновения.

Рукописи Пушкина — эксперимент. Но, экспериментируя, авторы фильма, быть может сами не осознавая того, открыли универсальный метод наглядного показа творческих процессов, сопровождающихся их последовательной фиксацией. По образцу Рукописей Пушкина можно показать на экране процессы возникновения других литературных произведений. Какое огромное научное и учебно-воспитательное значение могли бы иметь фильмы, анализирующие процесс создания важнейших страниц ленинских работ, таких как «Материализм и эмпириокритицизм», «Империализм как высшая стадия капитализма», «Государство и революция» и другие. Воспроизведенные на экране по методу Рукописей Пушкина страницы ленинских рукописей могли бы явиться незаменимым пособием для ознакомления широких масс с процессом научного творчества величайшего мыслителя человечества.

В художественной литературе следовало бы проанализировать этим методом отдельные страницы черновиков «Войны и мира», «Анны Карениной», горьковского «Клима Самгина», отдельных произведений Маяковского и других великих писателей.

Но метод Рукописей Пушкина применим не только в области литературного творчества. Он может быть использован и в области музыки. В фильме Я. Миримова Чайковский имеется попытка использования этого метода для показа процесса работы композитора над «Пиковой дамой». В фильме показано возникновение нотной записи темы Германа. Но этот опыт преследует скорее эстетические, чем научные цели. Кусок фильма, посвященный ему, очень короток и сделан явно «на-глазок». Вряд ли работе над ним предшествовал глубокий анализ соответствующих рукописей Чайковского. Между тем, совершенно очевидно, что и в области музыки перед этим методом открыты перспективы не меньшие, чем в литературе.

Мне представляется, что метод Рукописей Пушкина может быть по аналогии перенесен и в изобразительные искусства при анализе творчества тех художников, которые сохранили подготовительный материал к своим картинам. Так, например, напрашивается тема фильма, показывающего процесс работы Александра Иванова над его «Явлением Христа народу». Сотни эскизов и набросков художника к картине, хранящихся в залах и фондах Третьяковской галлереи, дают в распоряжение сценариста, режиссера и оператора интереснейший материал для такого фильма.

Так небольшая экспериментальная картина вырастает в большое новаторское произведение, которое нужно знать и по которому нужно учиться не только работникам научно-учебного кино, но и работникам других областей кинематографии.

◇

Огромное принципиальное значение имеет фильм Третьяковская галлерея (сценарий В. Николаи, Н. Либерфорда и А. Нордкина. Режиссер В. Николаи. Оператор Н. Васильев. Композиция музыки В. Дешевов и С. Шатирян).

Об этом фильме уже писалось на страницах «Искусство кино» [1].

Но он заслуживает того, чтобы на нем остановиться подробней.

Люди, не видевшие фильм, недоуменно спрашивают: как можно живопись показать на экране? Имеется ли в этом какой-нибудь смысл? Не лучше ли произведения изоискусства смотреть в музеях, а если такой возможности нет, изучать их репродукции? Может ли из фильма о живописи получиться что-либо иное, кроме очередной серии скучных диапозитивов, ничего не говорящих ни уму ни сердцу?

Некоторые ссылаются при этом на более ранний фильм, посвященный другому музею — Эрмитажу. И если судить по Эрмитажу, их недоуменные вопросы обоснованы.

Фильм Эрмитаж (автор-режиссер А. Пресняков, оператор Н. Васильев, консультант проф. Ж. Мацулевич, композитор С. Шатирян) типичная «видовая».

Спокойно и равнодушно «плывет» аппарат мимо изумительных сокровищ «Эрмитажа», задерживаясь на полтора-два метра на том или ином памятнике. Аппарат торопится, ему некогда, он пытается в две части вобрать всю историю мирового искусства.

Вот он остановился в зале культуры доклассового общества: общий план, два-три кадра, показывающих несколько женских украшений той эпохи, и аппарат двинулся дальше.

Вот предметы быта и культуры, извлеченные из скифских курганов.

Вот греческие золотые и терракотовые изделия.

Вот зал египетского искусства. Вот знаменитое сассанидское серебро. Вот вооружения турецких рыцарей...

Мелькают века и эпохи — эпоха Тимура, Греция, Рим, Возрождение. Пять метров — Леонардо да-Винчи, три метра — Микель-Анджело, три метра — Рафаэлю, два метра — Джордано...

Аппарат спешит: дальше, дальше...

Испанцы — Мурильо, Рибейра, Веласкез... Фламандцы — Рубенс, Ван-Дейк... Голландские пейзажи... Рембрандт... Английские и французские мастера...

Группа экскурсантов выходит из последнего зала.

Наружный вид Эрмитажа.

Все. Пробег киноаппарата по Эрмитажу сопровождается случайно подобранной музыкой да скучным голосом диктора, не очень грамотно поясняющего изображения, мелькающие перед зрителем.

Зритель испытывает чувство досады: зачем показано так много? Разве можно за 15—20 минут «обежать» Эрмитаж? Что это дает? Какой в этом смысл? Почему отобраны эти, а не другие произведения, столь же, а в отдельных случаях и более ценные?

Зритель разочарован и не ждет ничего хорошего от второго «музейного» фильма.

На этот раз его пессимистические ожидания не оправдываются: он видит интересный и смелый фильм, разрушающий его сомнения в целесообразности показа живописи на экране.

Новаторство фильма начинается с метода съемки. Большинство картин снято так, что зритель не видит рам — они остаются за границами кадра. При этом происходит интересная трансформация: исчезает впечатление фотографии с картины и возникает ощущение фотографии с натуры. Исчезает цвет, и условность живописи сменяется условностью кино. Как это ни парадоксально, картины при этом приобретают глубинность.

Мы привыкли к тому, что бело-черные изображения экрана отражают трехмерных людей и вещи, существующие в реальности. Двухмерность экрана мы в какой-то мере привыкли восполнять работой воображения. И когда мы не видим рамы, ограничивающей мир картины, а сама картина теряет цвет, мы бессознательно переносим работу «кинофантазии» на снимки с нее. И снимки нам кажутся более реалистическими, более близкими к натуре, чем оригиналы.

Фильм показывает нам виды Петербурга в произведениях Чернецова, Алексеева, Воробьева так, как если бы распахнули окно на Неву, и перед нами предстали Дворцовая набережная, волны могучей реки, Васильевский остров и здание биржи вдали — живая и прекрасная северная столица! Левитановские «Березовая роща», «Лесное озеро», «В парке», «У омута» кажутся чудесными кусками природы, которые мы видим с террасы подмосковного дома. Фильм с такой правдивостью передает ощущение реальности, что зритель ждет, что в картине «У омута» вот-вот слева из-за кадра появится грустная фигура девушки и медленно пойдет от нас по бревнам, переброшенным через ручей. Даже академические парадные портреты Брюллова вдруг оживают, и кажется — еще мгновение — заговорят и его красавица «Турчанка» и очаровательная «Девушка с виноградной кистью».

Некоторые картины оператор снимает так: он включает в кадр не все, а лишь часть полотна и, панорамируя, вводит затем в поле зрения новые и новые объекты. Пейзажи и интерьеры становятся при этом похожими на документальные снимки. Они теряют замкнутость в себе, они кажутся не имеющими границ.

Широко применен принцип съемки картины по частям — разными планами. И это вносит новое в наше обычное восприятие произведений живописи. В музее мы видим картину «общим планом». Нам трудно выделить детали и установить последовательность их восприятия. Особенно — в сложных по содержанию исторических и жанровых вещах. Фильм расчленяет их и показывает зрителю «сюжетно». Суриковская «Боярыня Морозова» разбита режиссером на шесть кадров: панорама с юродивого вверх, панорама по группе женщин, сани с Морозовой, крупно — ее лицо, группа злорадствующих стариков, женщина с закрытой платком нижнею частью лица. По пяти кадров посвящено «Шутникам» Прянишникова, «Тройке» Перова, «Ивану Грозному» Репина и т. д.

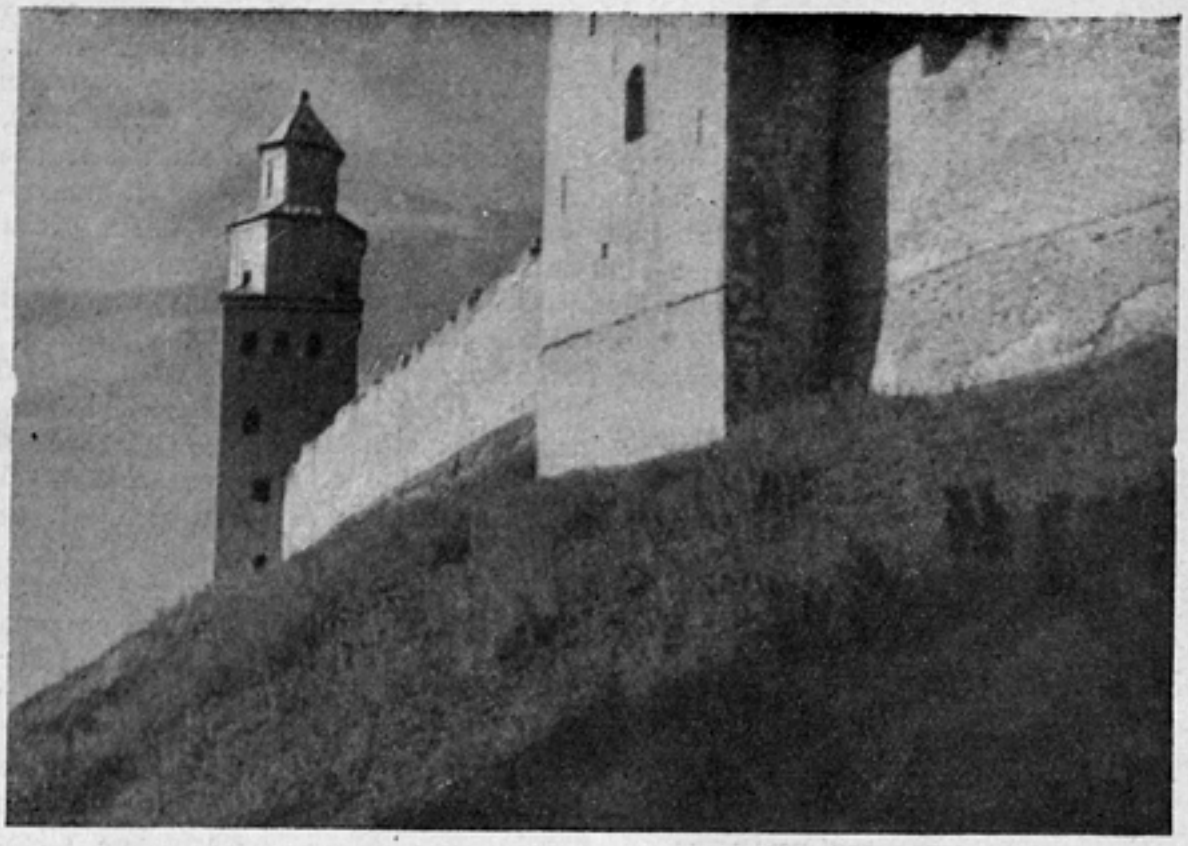
Монтажная последовательность показа лучше вскрывает содержание картины и подчеркивает ее идейную направленность. Так, репинский «Крестный ход» начинается панорамой, вводящей в атмосферу события; дальше идет ряд деталей: купчиха несет икону; крупно — ее лицо, певчие, замахивающийся на толпу городовой, горбун, нищие, крестьянская беднота; общий план всей картины. Таким отбором деталей оттеняются глубокие противоречия среди участников процессии, внешне объединенных общностью религиозного обряда.

Композиционно фильм Третьяковская галлерея построен в исторической последовательности. Но внутри отдельных частей материал группируется по разным признакам: по школам и направлениям (романтики, реалисты), по жанрам (историческая живопись), по единству тематики (группа обличительных картин передвижников) и т. д. Разнообразие в методике построения кусков вносит известную пестроту в ход изложения. Но оно оправдано экспериментальностью ленты и дает возможность проверки разных приемов группировки картин и увязки групп друг с другом.

---

[1] Статья Е. Борисович «Живопись на экране». «Искусство кино» № 5 за 1940 год.

«ГОСПОДИН ВЕЛИКИЙ НОВГОРОД»
Режиссер Рубинштейн. Лентехфильм



Чрезвычайно разнообразно и остроумно использован звук: в форме дикторского чтения, музыки, пения, декламации. Дикторский текст немногословен, содержателен, тщательно отработан литературно. Он дает фактические сведения: называет эпоху, имя художника, иногда дает сжатую характеристику стиля, школы, мастера. Иногда удачной цитатой переключает наши ассоциации от изображения к близким образам смежных искусств.

Фильм показывает древнерусскую живопись: «Троицу» Рублева, владимирскую и новгородскую божьи матери, панораму и крупные планы «Боя новгородцев с суздальцами». Диктор поясняет: «В произведениях художников далекого прошлого оживают люди и события, воспетые в «Слове о полку Игореве», и приводит цитату: «Луки у них натянуты, колчаны отворены, сабли изострены. Сами скачут будто серые волки по полю, князю славы ища, чести — себе». Зрительный образ обогащается образом литературным.

Большой раздел исторической живописи характеризуется одной краткой репликой: «В 80-х годах... возникает глубокий интерес к русской истории. Произведения незабываемой силы оставили нам великие художники исторической живописи: Суриков, Репин и Васнецов». Кратко и точно характеризуется раздел советской живописи: «Славные традиции русского реалистического искусства живут в произведениях советских мастеров. Героика революционного прошлого, пафос гражданской войны, великие деятели советской культуры нашли в наших художниках взволнованных и ярких выразителей».

Удачно найдены переходы от мастера к мастеру. После кадров, посвященных обличительным картинам Репина, диктор сообщает: «Учителем Репина был Крамской», и вслед за этим показываются работы Крамского. Переход к Серову мотивируется несколькими словами: «Любимым учеником Репина был художник Серов». Группа картин Серова заканчивается портретом Левитана. Диктор сопровождает его показ репликой: «Кисти Серова принадлежит и портрет художника Левитана — величайшего поэта русской природы». И вслед за ней — без единого слова, только под музыку — показывается галлерея левитановских пейзажей.

Активную роль играет музыка. Живопись XVIII века дополняется музыкальными отрывками той же эпохи. «Портрет Куракина» Боровиковского и следующие за ним шубинский бюст Павла I и виды павловского Петербурга озвучены оркестром, исполняющим марш. Репинский «Крестный ход» сопровождается музыкальной интерпретацией колокольного звона. Группа исторических картин — «Терем» Поленова, «Иван Грозный» и «Правительница Софья» Репина, «Утро стрелецкой казни» Сурикова идет под музыкальный кусок из «Царской невесты», советская портретная живопись, сопровождается финалом из пятой симфонии Шостаковича и т. д.

Остроумно и эмоционально оправдано включение в нескольких местах фильма пения, дополняющего и усиливающего образную линию музыки. Так например, группа женских портретов Левицкого, Боровиковского сопровождается пением сентиментального романса XVII века: «Тобой безмерно, страстно терзаюсь я, страдая, но страсть моя напрасна, не любишь ты меня»...

«ПАМЯТНИКИ БОРОДИНО»
Режиссер Д. Дубинский. Мостехфильм

Так же органично включено в монтажный переход от воробьевских и алексеевских видов Петербурга к творчеству Кипренского чтение пушкинских строк из «Медного всадника»: «Люблю тебя, Петра творенье, люблю твой строгий, стройный вид, Невы державное теченье, береговой ее гранит»... и т. д. Стихи оправдывают скачок от «Дворцовой набережной» Алексеева к «Портрету Пушкина», а затем и к другим портретам Кипренского.

Фильм полон такими смелыми приемами. Причем нигде они не носят самодовлеющего характера, нигде не соскальзывают в изыск, в формалистическое штукарство.

Фильм радует свежестью, выдумкой, вкусом. Можно спорить с отдельными частностями его — с включением некоторых менее ценных полотен, забвением ряда других, с некоторыми монтажными переходами. В фильме имеются элементы субъективной оценки и эмоциональной характеристики отдельных полотен, он импрессионистичен. Но в основном он дает правильное и взволнованное ощущение от беглого ознакомления с лучшими произведениями русской живописи. Зритель, не бывавший в Третьяковской галлерее, получит представление о ней, и его потянет ее посетить. Зритель, бывавший в галлерее, не только с удовольствием вспомнит об отдельных картинах, но и впервые по-новому увидит их. Он их увидит «монтажно» и обогащенными звуковыми образами.

Фильм Третьяковская галлерея «оживил» произведения живописи, открыл перед ними вход на экран, сделал законным и органическим показ их в кино.

Но новаторское значение фильма не ограничивается пределами живописи. Его методы и приемы раскрывают перед кинематографом двери всех музеев, всех галлерей, всех выставок: они включат в «киноматериал» не только живопись, но и графику, скульптуру, архитектуру, исторические памятники, фотокарты, чертежи, муляжи и всякие иные статические предметы, считавшиеся до недавнего времени «некинематографическими».

После Третьяковской галлереи мы воспринимаем статические кадры в кино, как нечто естественное и «фотогеничное», лишь бы они были хорошо сняты и даны в правильном стилистическом контексте.

Мы помним статические кадры из ренеклеровского фильма Париж уснул. Они давали ирреальное представление о городе, жизнь которого вдруг замерла. Мы помним статические кадры божков из эйзенштейновского Октября, монтажное «перечисление» которых должно было дать «в сумме» понятия о религиозном обмане.

Но эти кадры «произносились» скороговоркой, авторы фильмов как бы извинялись за их неподвижность. Сейчас — в научно-учебном кино — статический кадр превращается в равноправное выразительное и изобразительное средство киноречи наряду с кадром динамическим. В небольшом фильме Хлопок (режиссер Пресняков) мы наряду с натурными киносъемками видим статические фотографии процессов ухода за посевами хлопка. Эти фотографии воспринимаются нами как нечто само собой разумеющееся, ничуть не снижающее ни логики мысли, ни внятности киноизложения.

Полнометражный фильм Архитектура Ленинграда, построенный почти целиком на съемке неподвижных объектов (сценарий В. Николаи и Н. Сотникова, режиссер В. Николаи, оператор Н. Васильев), если и вызывает возражения в отдельных своих частях, то не против своего метода, а против того, что авторы его не использовали своих собственных открытий, сделанных в Третьяковской галлерее. При наличии ряда удачных кусков фильм в целом композиционно неслажен, растянут. Фильм количественно перегружен материалом, многое показывает поверхностно, не задерживая внимания зрителя на важнейшем. И тем не менее он заслуживает внимания, как первый серьезный опыт создания советского архитектурного фильма.

Почти целиком на съемке статических предметов построен фильм Памятники Бородино (сценарий А. Листовского, консультант проф. В. И. Пичета, режиссер Д. Дубинский, операторы Л. Панкин и В. Асмус).

В своей зрительной части он состоит из натурных снимков (Бородинское поле, памятники, трофеи, отбитые у наполеоновской армии, экспонаты музея Бородино), из графической мультипликации (карты, схемы движения армий и т. д.) и из фотографии картин, гравюр, рисунков. Надписи кроме вступительных сведены к восьми кратким титрам.

Звуковая часть состоит из скупого, точного и литературно четкого дикторского текста, в который очень тактично включены отрывки из лермонтовского «Бородино», из пушкинских стихов, из «Войны и мира» и из воспоминаний Наполеона.

При помощи этих скромных средств фильм дает зрителю наглядное и насыщенное фактическим материалом представление о ходе и исходе нашествия Наполеона на Россию. Он знакомит с состоянием Европы в начале XIX века, с соотношением сил наполеоновских и русских войск в первые месяцы войны, с движением французов на Москву, с виднейшими руководителями наших армий, с битвой под Бородино, с вступлением французов в Москву и их паническим бегством из России, с народным партизанским движением и героическими его участниками.

Изложение последовательно, внятно, без логических скачков и невязок, ритмично. Остроумно сделаны эпизоды боя. Монтируя короткие куски общих, средних и крупных планов снимков с гравюр, изображающих бородинское сражение, авторы вызывают у зрителя ощущение живой, напряженной и жестокой битвы. Вот, например, фрагмент из монтажного листа конца первой части фильма:

71. Общ. план. Панорама Бородинского поля (натурная съемка). Вытеснение.	8 м.	Диктор: 7 сентября, в четыре часа утра, на этом поле начался исторический бой.
72. Из вытеснения. Общ. план (гравюра). Налет французских кавалерий на флеши.	1,8 м.	Здесь в смертельной схватке столкнулись
73. То же, ближе.	1 м.	250 тысяч человек.
74. То же, еще ближе.	1 м.	
75. Общ. план. Атака французской кавалерии на батарею Раевского.	1,1 м.	
76. Общ. план. Пролетает французская конница.	1,1 м.	
77. Ср. план. Два француза на лошадях.	0,9 м.	
78. Общ. план. Скачет французская конница.	0,9 м.	Ну ж был денек! Сквозь дым летучий
79. Общ. план. Летит навстречу русская конница.	1,1 м.	Французы двинулись как тучи.

80. Ср. пл. Скачут лошади.	0,7 м.	И все на наш редут!
81. Ср. план. Русский на коне.	0,4 м.	Уланы с пестрыми значками,
82. Общ. пл. Панорама по полю битвы.	3 м.	Драгуны с конскими хвостами
83. Ср. пл. Бой кавалерии.	0,9 м.	Все промелькнули перед нами,
84. Кр. план. Деталь боя.	0,5 м.	Все побывали тут.
85. Кр. план. Падает всадник с лошади.	0,3 м.	
86. Кр. пл. Летит лошадь без всадника.	0,3 м.	
87. Ср. пл. Налетели друг на друга два всадника.	0,9 м.	
88. Ср. пл. Замахнулся всадник.	0,5 м.	
89. Кр. пл. Упавший всадник.	0,4 м.	
90. Кр. пл. Голова лошади.	0,4 м.	
91. Ср. пл. Дерутся три всадника.	0,5 м.	
92. Ср. пл. Замахнулись шашками русские всадники.	0,5 м.	
93. Ср. пл. Замахнулись французы.	0,4 м	
94. Кр. пл. Налетает русский всадник.	0,3 м.	
95. Кр. пл. Замахнулся француз.	0,7 м.	
96. Кр. пл. Лежат на земле два убитых.	0,6 м.	
97. Общ. пл. Пролетает русская конница.	1,5 м.	
98. Мультипликация. Схема показывает атаку французов на Багратионовы флеши.	5,7 м.	Французы непрерывно штурмовали русские позиции, но все атаки врага разбивались о стойкость и бесстрашие русских.

Зная, что перед ним только куски гравюр, зритель все же увязывает их в своем сознании в динамический образ битвы. Вот где как нельзя более уместным оказался «рваный монтаж», которым так увлекались режиссеры художественного фильма в период расцвета немого кино и о котором совсем напрасно так основательно забыли сейчас.

Следует отметить еще один прием, примененный авторами Памятников Бородино, — характеристику главного действующего лица—Наполеона. Используя иконографический материал, они показывают переживания великого полководца во время похода его на Россию.

Вот — на гравюре — окруженный маршалами, гордый и надменный покоритель Европы наблюдает за переходом его армиями русской границы. Вот — на верещагинской картине «Наполеон на Бородинских высотах» — он уже потерявший часть своей самоуверенности. Вот — на другой верещагинской картине «Наполеон на Поклонной горе» — он задумчиво смотрит на молчаливую Москву, как бы предчувствуя катастрофу, которую она ему готовит. Вот разочарованно и грустно взирает он через кремлевские бойницы на пылающую русскую столицу. Вот — потерявший веру в победу — он пробивается сквозь море огня. Вот посылает Лористона с четвертым предложением о мире, для того чтобы получить от Кутузова очередной отказ. Вот — покинув негостеприимную Москву — он на заседании своего штаба в Городне изучает карту, судорожно ища ответа: «пробиваться или отступать?» Вот — маленький и жалкий — идет он по зимней дороге, переодетый в русский кафтан, во главе остатков некогда великой армии и т. д.

Включенные в общий контекст кинорассказа, эти портретные кадры вместе с дикторским текстом дают яркую характеристику смены настроений Наполеона.

Таким образом Памятники Бородино—не только пример удачного построения исторического научно-популярного фильма, но и включают в себя в зародышевой форме один из методов создания средствами документального кино фильмов-биографий крупных исторических деятелей.

Первым опытом такого биографического фильма является упоминавшийся уже фильм Чайковский (сценарий Н. Каринцева и С. Тайца, режиссер Я. Миримов, операторы Г. Гибер и М. Архангельский). Кроме самого принципа построения монографии о композиторе, в фильме следует отметить не новый, но редко практикуемый прием сочетания музыки с изображением (удачно примененный здесь), — иллюстрацию музыкальных тем пейзажами. Исполнение украинской народной песни «Веснянка» сопровождается показом цветущих садов, ярких украинских хат, богатой украинской природы.

В фильм включены превосходные съемки танца маленьких лебедей из балета «Лебединое озеро» и арии Ленского из «Евгения Онегина» в исполнении И. Козловского (оба фрагмента сняты в Ленинграде режиссером И. Шапиро и оператором А. Кальцатым). Они украшают картину, и в то же время дают образец показа театра на экране, что до сих пор, как известно, редко удавалось в кино в сколько-нибудь удовлетворительной мере. Длинная ария Ленского (занимающая в фильме почти целую часть) не только не кажется затянутой, но и слушается и смотрится с неменьшим эстетическим наслаждением, чем в натуре. А танец лебедей, снятый с использованием средних и крупных планов, впечатляет больше, чем в театре. Эти фрагменты невольно подсказывают мысль о создании научно-популярных и учебных фильмов о балете, опере и театре вообще.

Таким образом, в результате активного использования старых и открытия целого ряда новых приемов съемки и построения фильмов советская учебно-научная кинематография кроме прочного освоения областей, в которых она работала и раньше (техника, сельское хозяйство, медицина, военное дело, география и некоторые другие), за последние годы глубоко проникла в наиболее трудные разделы биологии, а также начала успешное наступление на историю, психологию творчества, искусство, театр.

Как мы работали над фильмом „Шизофрения“*

Д-р Н. Галкин

Когда я прочел в тематическом плане студии тему учебного фильма Шизофрения, от которой отказывались многие режиссеры студии, я попросил эту тему для постановки.

Предварительная работа совместно с консультантом и автором сценария доктором-психиатром Л. М. Сухаребским показала, что настоящий сценарий этого фильма будет написан перед самой съемкой или даже во время самой съемки фильма.

Обычного литературного и режиссерского сценария (в общепринятом смысле этого слова) не могло быть, потому что заранее нельзя было предвидеть, как будут себя вести на съемке те или другие душевнобольные. Сценарий практически писался во время осмотра и отбора больных, при беседах с ними в клиниках, больницах, в палатах.

Предварительный сценарий давал лишь костяк будущего фильма, ограничивая круг вопросов, освещаемых картиной. Вот почему было важно, чтобы автор сценария работал с нами в процессе производства фильма.

Следовало разрешить с самого начала, кто будет сниматься в фильме: больные и врачи, или актеры, изображающие больных и врачей.

За больных говорила необходимость получения такого документального учебного материала, который не вызывал бы сомнения в своей научной убедительности.

За актеров говорила необходимость получения такого поведения больных, которое казалось невозможным получить в условиях документальной съемки.

Как получить от больного классическое определение симптома расщепления или шизофрении?

Как передать поведение больного в учебном фильме, настолько убедительно, чтобы студент-медик или врач могли распознавать необходимый симптом?

Дело осложнялось еще и тем, что поиски больного, который дал бы четкий образ шизофреника с таким симптомом, вначале не увенчались успехом.

И невольно мысль обращалась к актеру. Культурный, актер, серьезно изучивший материал, побывавший в психиатрических клиниках, казалось нам, сумеет создать правильный образ шизофреника.

От приглашения актеров удержало детальное ознакомление с материалом, подлежащим экранизации. В поисках «подходящих» больных мы просмотрели в Москве и Ленинграде множество больных. По мере ознакомления с поведением и жизнью душевнобольных в клиниках и больницах мы приходили к мысли, что от актеров необходимо отказаться.

Как уловить и воспроизвести актеру тончайшую пластическую работу мышц лица, тела душевнобольного?

Какому актеру под силу передать игру настроений, свойственную душевнобольному?

Интересно, что и сами актеры, побывав с нами в психиатрической клинике, отказывались не только от роли больных, но и от роли врачей, заявляя, что никогда им не показать образы больных с такой яркостью и убедительностью, как самим больным или врачам-психиатрам, общающимся с душевнобольными.

Мы решили пойти по линии наибольшего сопротивления — и отказались от актеров как для ролей больных, так и для ролей врачей.

Второй вопрос, который необходимо было решить: где снимать — в клиниках, больницах, или в студии?

Преимущество, казалось, было за клиникой: здесь больные были в привычной, «своей» обстановке. Но это преимущество было кажущимся. Больные, как оказалось, часто реагируют, независимо от внешней обстановки, а в зависимости от своего внутреннего психического состояния, своего психического мира. Более того, изменение обстановки часто оказывалось крайне выгодным для нас, так как мы получали реакцию, которую нельзя было получить от больного в обычной обстановке.

Кроме того производственные условия вынуждали нас на организацию съемок в студии.

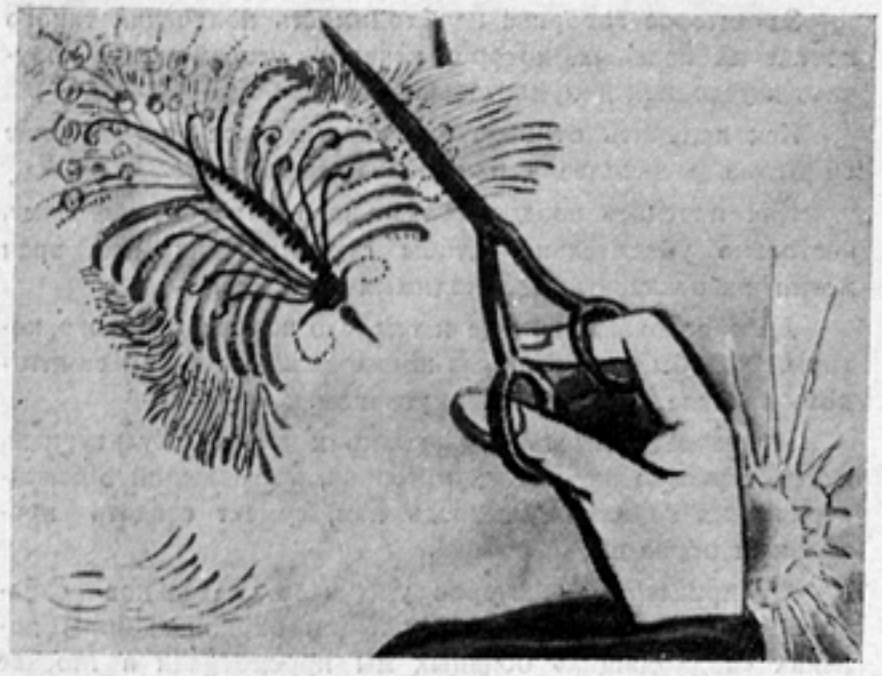
Успех съемок зависел от организационной подготовки. Как проводить «репетиции» с душевнобольными?

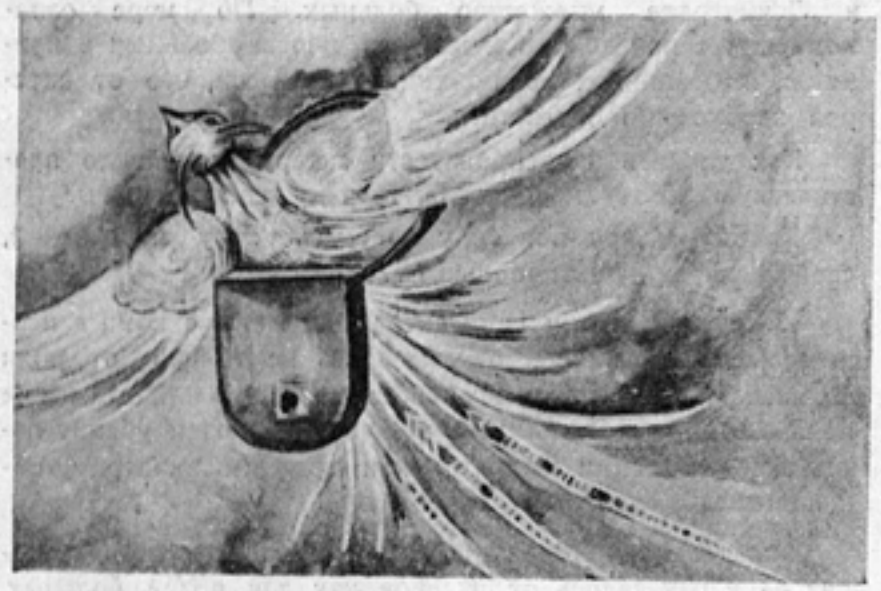
Первая «репетиция» происходила при отборе больных. Условия этих «репетиций» — необычные и трудные.

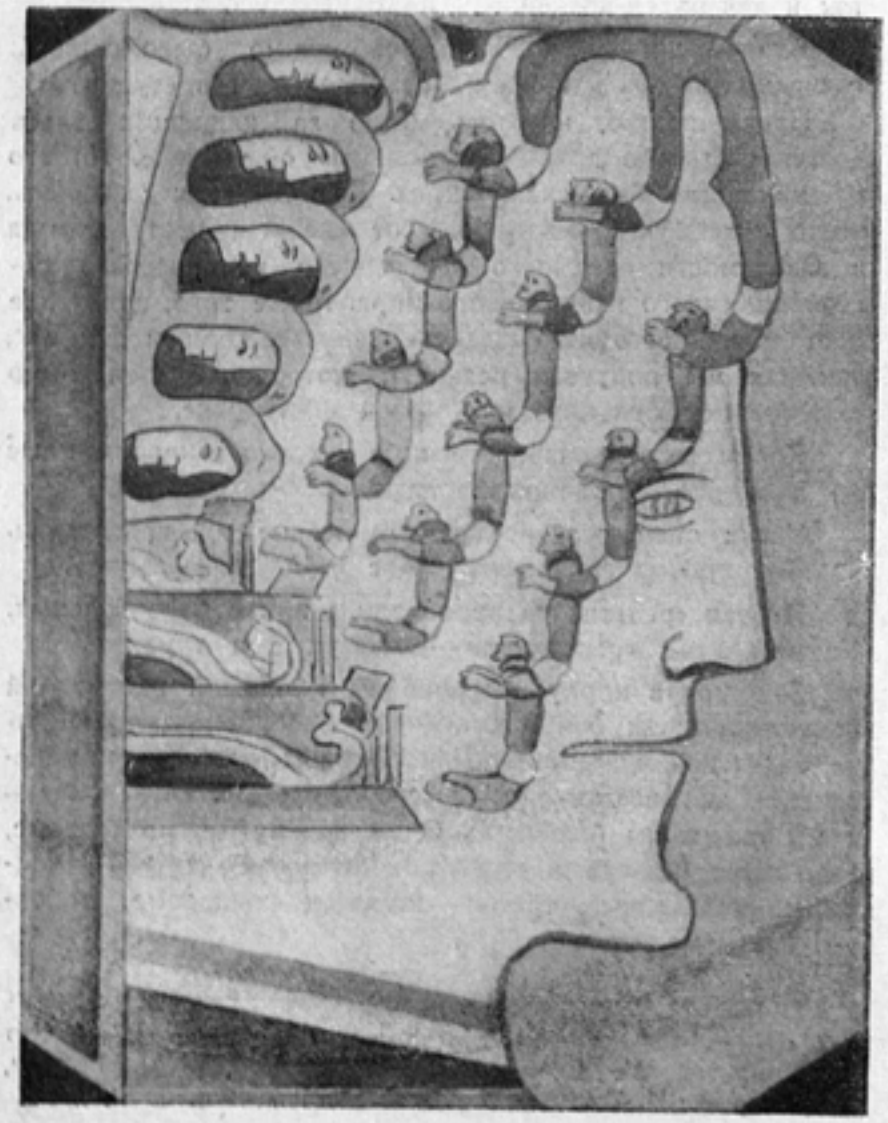
Заходим в корпус «беспокойных» большой загородной психиатрической больницы. Ходим в сопровождении врача отделения, санитаров. Для больных мы являемся неожиданными вестниками из другого мира. Мгновение — и мы окружены больными. Одни замкнутые, молчаливые, застывшие (иногда в причудливых позах), другие — молчаливо-враждебные, третьи — шумные, крикливые, добродушные, гневливые.

«ШИЗОФРЕНИЯ»
Сценарий Л. Сухаребского. Режиссер Н. Галкин. Оператор А. Ажогин. Лентехфильм. Рабочий момент

* «Шизофрения» — серия фильмов в 13 частях. Автор сценария Л. М. Сухаребский. Режиссер Н. И. Галкин, оператор А. И. Ажогин. Производство Лентехфильм.







«Говорливых» больных легко заметить. Выявить нужных нам больных такого рода было не трудно. Гораздо труднее было выявить внутренний мир больных с явлениями так называемой кататонии. Они безынициативны, внушаемы. Наряду с подчиняемостью мы наблюдали у таких больных негативизм, т. е. отрицательное отношение ко всему окружающему.

Протянешь такому больному руку, он прячет руку от нас. Просишь его рассказать что-нибудь, он упорно молчит. Прикажешь ему встать, он сядет. Прикажешь сесть, он встает.

Трудно выявить внутренний мир этих людей, особенно тех из них, которые вследствие своего заболевания относятся к нам подозрительно, видя в нас своих врагов.

Некоторые из них агрессивны. Недаром с нами зоркие санитары...

Наиболее интересными были для нас больные с обманами чувств и бредовыми идеями.

Нам удалось выявить интересные и характерные случаи шизофрении со зрительными, слуховыми и обонятельными галлюцинациями.

При этом бывали неприятные сюрпризы. Больные, дававшие научно-интересные симптомы на «репетициях», вдруг «выдыхались» на съемках, молчали и давали совершенно иные реакции, чем мы ожидали.

Иногда бывали неожиданно приятные сюрпризы.

Больная Б., от которой мы не ожидали ни зрительных, ни слуховых галлюцинаций, вдруг на съемке развернула перед нами картину обманов чувств с бредовыми идеями, с зрительными и слуховыми галлюцинациями.

Выявить тот или иной симптом у больного оказывалось довольно трудно.

Гораздо легче было выявить параноидную форму шизофрении, характеризующуюся обильными бредовыми идеями и яркими галлюцинациями. Однажды мы отобрали в загородной психиатрической больнице десять шизофреничек. На специальном автобусе в сопровождении санитаров нам пришлось ехать с ними около 80 километров до клиники Медицинского института. Во время поездки больные вели себя большой частью спокойно. Я обратил внимание на больную Д., которая очень подозрительно оглядывалась вокруг себя.

Во время съемок больная Д. дала развернутую картину параноидной формы шизофрении.

Мы побывали во всех крупнейших клиниках и больницах Москвы и отчасти Ленинграда и могли знать о наиболее значимых случаях интересующих нас симптомов шизофрении.

Таким образом в нашу «коллекцию» попали наиболее известные психиатрическому миру больные-шизофреники.

Как относились к нам и факту самой съемки больные?

Все зависело в основном от состояния самих больных, частично — от подготовительной работы и объяснений, которые мы давали больным.

Часть больных никак не реагировала на свет, на аппаратуру, на обстановку. Они продолжали вести себя в павильоне (палата, кабинет), как в клинике. Они как бы не замечали самой съемки. От таких больных мы на

«ШИЗОФРЕНИЯ»

Сценарий Л. Сухаребского. Режиссер Н. Галкин. Оператор А. Ажогин. Лентехфильм.

На фото: рисунки душевнобольных. Сверху вниз: рисунок больной ипохондрическим бредом; рисунок душевнобольной, изобразившей свое состояние в виде птицы, скованной замком; рисунок душевнобольной, изображающий ходы червей в мозгу

съемке получали те же ответы, что и в клинике, или на «репетиции».

Это представляло для нас ряд удобств. Обычно одного и того же больного мы снимали три-четыре раза: в общем плане (вместе с врачом), в среднем плане (самого больного) и в крупном плане (лицо больного), когда зритель может видеть выражение лица больного, мимику больного, его глаза.

Переход от одного плана к другому требовал, чтоб монтаж шел по линии логической речи больного. Однако добиться этого было довольно трудно. Хорошо, если больной на в с е х планах съемки давал один и тот же ответ, одну и ту же реакцию и даже занимал одну и ту же позу. Но только от части больных мы могли получить такой эффект. Это было тогда, когда больные не обращали внимания на обстановку съемки.

Другая часть больных прекрасно ориентировалась в обстановке съемки. Они понимали, что их снимают для какой-то цели (разным больным мы различно объясняли причину съемок). Реакция была двоякая: одни категорически отказывались сниматься, объясняя нежеланием фигурировать в фильме, где их показывают в качестве «сумасшедших», или вследствие присущего больному симптома негативизма; в других случаях больные, узнав, что им нужно «сниматься в кино», охотно шли на это, начинали позировать перед объективом, так что нам приходилось применять меры, чтобы больные забывали о киносъемке.

Неожиданные ответы больных вначале нас смущали, так как они нарушали наши расчеты. Впоследствии мы «приспособились» к этим неожиданностям. Больше того, часть этих неожиданностей мы использовали в фильме, если они соответствовали его научно-педагогическим задачам.

Фильм был снят в сравнительно короткий срок—около двух месяцев.

С помощью наших консультантов мы организовали «свои» палаты в клинике I ММИ. Туда помещались отобранные нами больные из разных больниц, лечебниц и клиник. Здесь мы могли предварительно знакомиться, общаться, беседовать с подлежащими съемке больными. Если случалось, что какой-нибудь больной на съемке «закапризничает», мы имели возможность срочно привезти на съемку другого больного. Таким образом мы добились, что ни одного раза не было срыва съемки по вине больных.

Особый интерес представляет та часть фильма, которая дает представление о творчестве душевнобольных.

Среди наших больных были композиторы, художники, скульпторы, поэты и вообще одаренные люди.

Нас интересовал вопрос: как ведут себя эти больные в творческом плане? В какой мере болезнь отражается на творчестве больных? И здесь мы столкнулись с фактом, что степень заболевания, его характер дают различные изменения творчества душевнобольного.

В ряде случаев у больных-шизофреников мы имеем в их творчестве характерные изменения, обусловленные расстройством мышления и интегральных функций.

«ШИЗОФРЕНИЯ»

Сценарий Л. Сухаребского. Режиссер Н. Галкин. Оператор А. Ажогин. На фото: рисунок душевнобольной «Ангел смерти»

При анализе их работ бросается в глаза доминирование формы над содержанием.

Рисунки обычно характеризуются схематичностью, нереальностью и мрачностью мотивов.

При хорошем техническом исполнении рисунка или скульптуры нередко встречается нелепая трактовка содержания, нереальное отображение действительности, разорванность и противоречивость в композиции произведения...

В фильме нам удалось показать ряд рисунков и скульптур шизофреников. Эти рисунки отражают ощущения и переживания больных, их бредовые идеи.

Съемка душевнобольных требует особых условий, которых, к сожалению, мы не имели... Съемка должна проводиться двумя или даже тремя синхронными съемочными аппаратами; нужны высокочувствительные микрофоны при хорошо заглушенном ателье и, разумеется, с бесшумной осветительной аппаратурой.

Отсутствие необходимых производственных условий часто тормозило и осложняло и без того трудную работу. Пора серьезно поставить вопрос об оснащении студии научно-учебных фильмов передовой высококачественной техникой.

ФЕЛЬЕТОН

Нейтральный козлик

Б. Ласкин

Это очень известная история. Поучительная и в меру трагичная.

У баоушки проживал серенький козлик. Судя по песне, бабушка прекрасно относилась к принадлежавшему ей животному. По всей вероятности, она его кормила, обеспечивала его удобным жильем, и козлику явно не на что было жаловаться. Однако, страдая неумеренным любопытством, козлик сделал роковой шаг, вернее, несколько шагов. Желая ближе познакомиться с пейзажем среднерусской полосы, не согласовав вопроса с бабушкой, козлик по собственной инициативе ушел в лес. В песне об этом сообщается так:

Отправился козлик
В лес погуляти...

Козлик пошел в лес один. Вряд ли стоило осуждать козлика, так как престарелая его владелица, честно говоря, мало чем помогла бы ему в трудную минуту. И тут свершилось то, что должно было свершиться. В лесу на козлика напали волки и...

Остались от козлика
Рожки да ножки!

Опуская описание душевной травмы, постигшей бабушку, песня сообщает о факте неосторожного поступка со стороны отдельного козлика.

Приведенная нами история является, однако, только началом истории, вернее, ее фрагментом.

Веселый по характеру и немного наивный автор на основе этого факта написал сценарий для мультипликационного фильма. Это был, как принято говорить, художественный документ на десяти страницах, отпечатанных на машинке.

Ровно через месяц с поистине мультипликационной оперативностью автор получил повестку с предложением явиться для переговоров на студию.

На студии автора встретил заведующий художественной частью, не по летам серьезный молодой человек с усталым лицом:

— Ну-с, Морис Романович, прочли мы ваш сценарий. Сценарий не плохой. Более того, хороший сценарий.

— Ну, что же, я очень рад,—улыбнулся наивный автор. — Я знаете ли давно хотел что-то сделать для мультипликации. Какой-нибудь веселый пустячок, шутку какую-нибудь...

— Замечательно, — сказал заведующий художественной частью, — я вас просто поздравляю!

— Спасибо, — еще раз улыбнулся наивный автор и с удовлетворением подумал, что эти торжественные минуты не уступают по своей эмоциональной силе процедуре вручения верительных грамот послом иностранного государства.

— Ну-с, а теперь перейдем непосредственно к сценарию, — предложил заведующий и внезапно перестал улыбаться.

Автор, почуяв что-то недоброе, опустился на стул.

— Дорогой Морис Романович! Как вы себе представляете своего козлика? — спросил заведующий.

Автор подумал и ответил:

— Я представляю его себе домашним животным, правда, не способным давать молоко, но тем не менее довольно полезным существом. Одним словом, серепьким козликом...

— Именно серепьким, — значительно сказал заведующий, — и в этом-то вся беда. Как вы видите социально своего героя?

— Какого героя? — удивился автор.

— Козлика.

— Никак не вижу. Это фигура, я бы сказал, внесоциальная. Просто-напросто персональный козел.

— Ну-с, Морис Романович, я вижу, что вы кое-чего недопонимаете. Давать нейтрального козлика, козлика в отрыве от среды мы не можем...

— Я дал своего козлика в отрыве от бабушки, — неосторожно пошутил автор, и тут же пожалел о своем легкомыслии.

— Ну, вот что, — сухо сказал заведующий, — сценарий нужно переосмыслить. Голое развлекательство и чистый фольклор не имеют ничего общего с природой нашего жанра.

— Ну, тогда я не понимаю ни вас, ни вашего жанра, — растерянно сказал автор и потянулся за шляпой.

— Подождите, не волнуйтесь и не уподобляйтесь, пожалуста, остальным нашим авторам. Я вам сейчас все объясню. Что нам нужно?.. Давайте сделаем так, чтобы этот козлик олицетворил собою, скажем, малое государство, которое находится под опекой другого государства, более сильного в военном и экономическом отношении...

— А зачем? — простодушно спросил автор.

— Подождите. Малое государство вследствие своей беспечности идет на рискованные авантюры, втайне надеясь на обещанную помощь...

— Со стороны бабушки?

— Не со стороны бабушки, а со стороны другого государства, воплощенного в бабушке.

Автор уже с опаской посмотрел на заведующего и пожал плечами:

— Вы знаете, я как-то себе слабо представляю европейское государство, воплощенное в бабушке. Как-то у меня это не ассоциируется, честное слово!

— Подождите... Итак, малое государство пускается на авантюры, надеясь на помощь. Однако в схватках на театре...

— На каком театре?

— На театре военных действий ваш козлик убеждается, что бабушка его нахально продала, и он расплачивается рожками и ножками за свою беспечность, за свою, можно сказать, смехотворную доверчивость. Понимаете? Это уже будет сценарий острый, актуальный и значительный по теме!

— Ну, знаете ли... — сказал автор.

— Подождите, — перебил его заведующий, — еще одна творческая мысль. Где происходит дело? В лесу? Прекрасно. В лесу на козлика падают шишки. Но что это за шишки? Как вы думаете?

— Не знаю.

— Это гарантии, вы понимаете?

— Понимаю, — глухо сказал автор и выпил залпом стакан воды.

— А без всего этого у вас получится пустяк. Ни то, ни се. Сплошная диснеевщина!

— Хорошо, — сказал автор и, не прощаясь с заведующим, вышел из кабинета, — я подумаю...

Сраженный этой беседой автор пришел домой, лег на диван и заснул. Спал он беспокойно и тяжело. Во сне ему явился заведующий. Он сидел на поляне, доедая в сыром виде козлика и приговаривая: «Это что, ребрышки? Нет, это не ребрышки, это социал-реформисты! А это что, ножка? Нет, это не ножка. Это опора монархии!.. Ну-ка, Морис Романович, насбирайте гарантий, самовар ставить будем!»

Автор вздрогнул и проснулся.

За окном розовел рассвет. Автор взял свой сценарий, молча запер его в нижний ящик стола и, открыв окно, выбросил ключ на улицу.

Автору было о чем подумать.

Но писать почему-то очень не хотелось!..

Ответственный редактор А. Я. Митлин. Редакция: Москва, Кузнецкий мост, 4, тел. К0-51-80

НОВОСТЬ

ВКУСНЫЙ НАПИТОК

„Освежающий лимонад"

ВЫПУСТИЛ В ПРОДАЖУ ЛЕНИНГРАДСКИЙ ПИВОВАРЕННЫЙ ЗАВОД

Красная Бавария

ТРЕБУЙТЕ В БУФЕТАХ, РЕСТОРАНАХ, ПИВНЫХ И АМЕРИКАНКАХ, А ТАКЖЕ В БУФЕТАХ КИНОТЕАТРОВ

Восемь рублей

-2179 1

Обяз. экз.

16 ОКТ

Всес. Кн. Палатой Получены

17/X

17/X

17 X

25 X